



HAL
open science

Du feuilleton populaire à la télévision cérémonielle. Quand "Plus belle la vie" rend hommage aux victimes des attentats

Héloïse Boudon

► **To cite this version:**

Héloïse Boudon. Du feuilleton populaire à la télévision cérémonielle. Quand "Plus belle la vie" rend hommage aux victimes des attentats. *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, 2019, L'attentat, du tyrannicide au terrorisme, 1 (32), pp.170. 10.3917/tm.032.0170 . hal-03986307

HAL Id: hal-03986307

<https://univ-panthéon-assas.hal.science/hal-03986307>

Submitted on 21 Mar 2023

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

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

Du feuilleton populaire à la télévision cérémonielle : quand *Plus belle la vie* rend hommage aux victimes des attentats

Héloïse Boudon

ATER à l'Université Paris-Est Créteil (CEDITEC), membre du laboratoire CARISM (Université Paris II Panthéon-Assas)

Le 13 janvier 2015, le feuilleton *Plus belle la vie* insère – dans l'urgence – une séquence supplémentaire au début de son épisode. Annoncée en amont par la production, la scène revient sur les attentats perpétrés à la rédaction de *Charlie Hebdo*. Ce dispositif d'hommage inédit met en mots la « réponse » à l'événement, conférant une signification au lendemain de la manifestation citoyenne. La séquence inaugure en réalité le recours à l'univers diégétique¹ en tant qu'espace d'hommage récurrent, au rythme des attentats qui frappent la France et l'Europe. Ainsi, la production renouvelle le procédé après les attaques de Paris, le 13 novembre 2015, puis celles de Bruxelles le 22 mars 2016 et enfin à la suite de l'attentat de Trèbes, le 23 mars 2018.

Si l'initiative n'est pas unique, à l'instar de l'hommage rendu par le feuilleton britannique *Coronation Street* aux victimes de l'attentat de Manchester², les modalités adoptées par *Plus belle la vie* semblent singulières. En effet, les producteurs choisissent de corréler directement les hommages à l'univers diégétique comme partie prenante de la narration fictionnelle. Aussi, en préambule de toute analyse, souhaitons nous revenir plus avant sur les caractéristiques du feuilleton qui modèlent la construction des dispositifs d'hommage. Diffusé depuis 2004 sur la chaîne publique France 3, *Plus belle la vie* se conçoit comme une chronique quotidienne de la société française dans le quartier fictif du Mistral, inspiré du Panier à Marseille. Le feuilleton entend s'inscrire dans les missions dévolues au service public de télévision et remplir une fonction diffuse de consolidation sociale et d'identification nationale, en plaçant au cœur de ses intrigues les débats de société et problèmes publics qui animent l'arène française. Corollaires, les téléspectateurs du service public sont imaginés par les concepteurs au prisme du « grand public » et relèvent d'un paradoxe : il s'agit

¹ Nous entendons par « univers diégétique » l'ensemble des traits constitutifs et caractéristiques de l'univers fictionnel.

² Le *soap opera* de la chaîne privée britannique ITV remplace en effet la traditionnelle réclame publicitaire par la photo d'un mémorial éphémère sur lequel figure l'inscription « We stand together » le 24 mai 2017.

de reproduire un espace public miniature tout en adoptant des stratégies d'évitement pour ne rebuter personne. Il apparaît par exemple impossible d'aborder la politique sous l'angle partisan, les scénaristes et producteurs privilégient un système de valeurs – aisément partageables pour le public – plutôt que des mentions explicites à des courants politiques comme l'affirme le producteur Hubert Besson : « *Plus belle la vie* suscite le débat dans les familles. Le feuilleton n'est pas là pour dire de voter à droite ou à gauche, mais on réfléchit à la direction de la société ³ ». De fait, le feuilleton, grâce à son large éventail de personnages et son ancrage marqué dans la ville de Marseille, permet de toucher différents segments de public tout en proposant cette vision fédératrice et unifiée de la société française. La quotidienneté du feuilleton autorise aussi une certaine réactivité à l'actualité, renforcée par la constitution d'un vivier fidèle de téléspectateurs : « non seulement *PBLV* rassemble la famille toutes générations confondues, mais elle la fait parler, les faits de société évoqués dans la fiction devenant des sujets de conversation et d'échange. Sur le fond, c'est cette capacité à parler de la société française, à soulever des sujets différents, parfois problématiques comme le voile islamique, l'intégration, la démagogie politique, les sans-papiers, qui fait de *PBLV* la série française la plus audacieuse du moment ⁴ ».

Les fans s'avèrent par ailleurs particulièrement enclins à la glose : les forums officiels du feuilleton deviennent le lieu de débats de société plus larges, s'émancipant des intrigues pour constituer de véritables tribunes d'expression. Il devient alors manifeste que l'anticipation des auteurs et l'activité des récepteurs fusionnent pour faire émerger, en puissance, un « citoyen-téléspectateur » qui « relie le téléspectateur au domaine public, en le présentant comme participant, du moins potentiellement, au fonctionnement démocratique de l'espace public⁵ ». En ce sens, les représentations sociales et l'utilisation des séries et feuilletons télévisés dans la sphère publique déterminent l'évolution du genre fictionnel vers un rôle constitutif des processus civiques et citoyens. Les caractéristiques intrinsèques du feuilleton et de son public justifient le recours à

3 C. Ghys, « Plus belle la vie, Mistral gagnant », *Libération*, 22/04/2016

4 J-Y. Le Naour, *Plus belle la vie. La boîte à histoires*, Paris, PUF, 2013, p. 49

5 S. Livingstone, P. Lunt, E. Maigret, « Se faire entendre dans l'espace public. Les femmes, la télévision et le citoyen-téléspectateur », *Réseaux*, 63, 1994, p. 65

l'univers diégétique comme *opérateur* dans la sphère publique⁶ mais nous engage également à considérer son rôle en tant qu'*opérateur* de la construction de l'événement et de sa signification lors de ces séquences additionnelles, puisqu' « il faut rapporter la figure sous laquelle un événement est présenté par les médias à un processus de mise en forme, de mise en scène et de mise en sens dont ils sont les opérateurs⁷ ». Partant de ces observations préliminaires, cet article propose donc de déterminer comment le feuilleton *PBLV* se constitue en support privilégié et récurrent de télévision cérémonielle et en *opérateur* symbolique dans la sphère publique française. Tout d'abord, nous proposons grâce à une analyse du contenu des scènes d'hommage de faire émerger les postures successives adoptées par les séquences ainsi que la fonction qu'elles endossent dans la configuration du sens collectif donné à l'attentat. Puis, en focalisant notre attention sur les publics mobilisés par les dispositifs, nous envisageons le feuilleton comme un espace symbolique d'hommage institutionnalisé, relevant alors d'une télévision cérémonielle ritualisée.

Fraternité et unité : répondre à l'attentat par la fiction

Mettre en mots l'attentat contre Charlie Hebdo

Par définition, l'événement – et *a fortiori* l'attentat terroriste – rompt la routine médiatique et s'impose dans la sphère publique⁸. Si *PBLV* n'appartient pas au genre de l'information, il n'en demeure pas moins que l'irruption de l'attentat vient bouleverser les habitudes de visionnage des téléspectateurs : les séquences d'hommages sont annexées à l'épisode quotidien, en prélude du générique et du traditionnel résumé des intrigues en cours. Brèves⁹, elles ne s'en imposent pas

6 H. Boudon, *Vies privées, problèmes publics : la nouvelle dramaturgie des séries télévisées françaises*, Thèse de doctorat, Université Paris II Panthéon-Assas, 2017

7 E. Neveu, L. Quéré, « Présentation », *Réseaux*, vol. 14, 75, 1996, p. 10

8 J. Arquembourg, « Le mythe de Pandore revisité », in Dayan Daniel (dir.), *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Paris, INA/De Boeck, 2006

⁹ Les scènes n'excèdent pas une minute.

moins au public qui assiste dès lors, par le truchement du feuilleton, à une mise en sens supplémentaire de l'attentat. L'univers diégétique ne peut bien sûr participer à l'émergence proprement dite de l'événement, au surgissement sur les écrans. Il peut, en revanche, participer de sa configuration postérieure, contribuer à lui donner une signification et mobiliser un récit médiatique complémentaire pour façonner le sens collectif qui lui est attribué. Les producteurs convoquent d'ailleurs la responsabilité du service public et du feuilleton pour introduire la scène en début d'épisode. Ainsi le dispositif correspond pour part à ce que Daniel Dayan nomme la « télévision interruptive » : « ce sont plutôt des messages, des actes discursifs adressés à la société dans son ensemble. Quel que soit leur point de départ, ils acquièrent une dimension politique¹⁰ ». Bien entendu, le dispositif de *PBLV* ne relève pas *stricto sensu* de la définition canonique mais revêt néanmoins certaines de ses caractéristiques. Plus précisément, la scène de *PBLV* fait office de « réponse » à l'attentat et ses implications collectives : « ce sont en général des rituels répondant à une transgression majeure et catastrophique. [...]. Assurant le retour à l'équilibre d'une société en état de choc, ils font appel à une dramaturgie de l'unanimité¹¹ ». C'est donc dans cette perspective que nous proposons d'étudier le premier dispositif mis en place par le feuilleton, en réaction aux attentats contre *Charlie Hebdo*.

Scénarisée par un court dialogue, la scène se déroule dans le bar du Mistral. Le choix du lieu n'est évidemment pas anodin : le bar de Roland représente le décor qui concrétise la sphère publique. Le décor habituel intègre également des symboles agissant comme références à l'attentat : des figurants en arrière-plan arborent « Je suis Charlie » sur leurs costumes tandis qu'une boîte de collecte pour le journal trône sur le comptoir. La séquence regroupe des personnages susceptibles de refléter la diversité des citoyens français : Roland, patriarche du quartier constitue une stabilité rassurante et incarne la pondération, ou encore le couple « mixte » de Djawad et Estelle qui illustre le creuset de la société française. De plus, le jeune homme est issu d'une famille de confession musulmane : la religion de ses parents exerce ici une fonction importante en portant le discours

10 D. Dayan, « Télévision interruptive : entre spectacle et communication », *Hermès. La Revue*, 4, 1989, p. 143-144

11 Ibid., p. 148

d'une fraction de citoyens et en prévenant contre les « amalgames ». L'échange entre les protagonistes traduit la nature de « réponse » de la scène qui s'inscrit dans une rhétorique de l'unanimité et de la cohésion : l'allusion aux dissensions de la société française est d'ailleurs vite écartée au profit de la fraternité et de la cohésion nationale¹². Le discours se construit, du reste, en écho de l'union républicaine qui a été prônée par les acteurs politiques. Il convoque explicitement les valeurs de la République Française et le dispositif tend à s'assimiler aux « cérémonies télévisées » : « elles rappellent aux sociétés la nécessité de renouveler leur allégeance aux valeurs établies, aux fonctions et aux personnes qui représentent celles-ci. En ce sens, elles ont une visée hégémonique¹³ ». La mise en scène proposée par *PBLV* ne peut constituer une cérémonie nationale, mais la résonance qu'il possède dans la sphère publique française et dans ses communautés de fans, le constitue en prolongement des cérémonies et de leurs significations. En outre, l'attentat est perçu comme une rupture, il distribue un avant et un après. Djawad nous dit « les gens maintenant, ils sont surtout soudés » : ce qu'il faut comprendre c'est qu'avant l'événement, la société française pouvait présenter des fractures invisibles. Dorénavant, elle se soutient, elle se réunit et elle fait front comme en témoigne l'ultime réplique de Roland : « il faut montrer qu'on est unis, qu'on ne tolère pas la barbarie, qu'on a des valeurs, qu'on se battra pour et qu'elles vivront longtemps ». L'événement devient l'objet de l'interprétation collective matérialisée par la séquence du feuilleton. Il porte également une signification intrinsèque de la part de ses auteurs, ce qui est identifié dans la scène : « c'est ça qu'ils veulent hein les terroristes : nous diviser ». En revanche, l'interprétation collective de l'événement, la signification ultérieure que les autres participants vont lui conférer tend à disqualifier ou désamorcer l'intention initiale. La période de latence entre l'attentat et la mise en scène de *PBLV* apparaît bien trop courte pour dégager effectivement l'impact de l'événement, mais la séquence est interprétée comme la mise en sens, la mise en scène et la mise en mots du discours

12 Romain Badouard souligne à ce titre que le web a constitué l'espace d'expression privilégié pour ces « contre-publics » tandis que les médias traditionnels sont demeurés relativement hermétiques à la posture.

R. Badouard, « Je ne suis pas Charlie. Pluralité des prises de paroles sur le web et les réseaux sociaux », in Lefébure Pierre, Sécaïl Claire, *Le défi Charlie. Les médias à l'épreuve des attentats*, Paris, Lemieux Editeur, 2016, p. 187-219

13 D. Dayan, E. Katz, « Télévision d'intervention et spectacle politique. Agir par le rituel », *Hermès. La Revue*, 17,-18, 1995, p. 163

hégémonique post-attentat. La séquence fonctionne alors comme une anticipation du processus et comme une tentative d'imprimer un cadrage souhaité à son interprétation. Dans ce contexte, la transposition fictive des registres discursifs mobilisés intervient comme expression dissidente de l'événement et traduit la signification que les instances politiques et normatives voudraient lui apposer.

Laisser place au silence : la ritualisation des hommages

La seconde occurrence de séquence insérée dans l'univers diégétique apparaît le 18 novembre 2015, trois jours après les attentats de Paris. Une première version est mise en ligne puis, dans la foulée, la scène est montée avant l'épisode du jour. La réactivité de l'initiative explique pour part que la tonalité et la mise en scène tranchent avec le dispositif adopté lors des attentats de janvier. La séquence ne s'imbrique pas à proprement parler dans l'univers diégétique du feuilleton : le spectateur entre abruptement sur la place, dépouillé de tout paratexte inscrivant le dispositif dans le champ fictionnel. Le générique est absent, le récapitulatif des épisodes également tandis que les musiques d'accompagnement habituelles se sont tues. L'ensemble se déroule de nuit, dans la pénombre, alors que la place est seulement éclairée par la lueur de bougies. Le regard suit Roland sortant le pas lourd du bar, une lumière à la main. Puis les personnages sortent des commerces et des ruelles adjacents, chacun venant déposer une bougie sur la terrasse du café. Les familles fictives se resserrent, les amis se tiennent le bras, les couples s'enlacent puis tous se recueillent devant l'autel improvisé, respectant une minute de silence. Les participants accomplissent ainsi une *performance* sous les yeux des téléspectateurs, érigeant un mémorial éphémère¹⁴ à la terrasse d'un café – rappel du lieu des attentats – dans un effet de réel paroxystique : « cette insertion du calendrier social dans la fiction est en soi une adresse aux récepteurs – notamment nationaux – de la série, un « concernement » qui attache pragmatiquement la fiction aux agendas d'une société

14 M. Bazin, « Quand la rue prend le deuil. Les mémoriaux éphémères après les attentats », *La Vie des idées*, 26/05/2017

donnée¹⁵ ». La séquence se clôt sur un écran blanc où s'inscrit : « France 3 et les équipes de Plus Belle la Vie rendent hommage aux victimes des attentats de Paris ».

Ce qui frappe tout d'abord dans cette scène, outre le silence inhabituel dans un feuilleton rythmé par les *leitmotiv* musicaux, c'est l'incapacité complète pour le téléspectateur de déterminer si les individus présents dans la séquence sont les comédiens ou les personnages. La symbiose entre la fiction et la réalité est ici totale, l'unisson de l'hommage est renforcé par la fusion entre le « cadre primaire social » du téléspectateur et sa « modalisation » fictionnelle¹⁶. Le feuilleton et ses personnages deviennent partie intégrante de la communauté en recueillement. Le silence traduit quant à lui l'état de sidération dans lequel se trouve la société française au lendemain des attentats de Paris. Enfin, il ne s'agit plus de verbaliser le sens de l'évènement, d'entamer le processus d'interprétation collective. La cérémonie dans laquelle la scène s'accomplit, se tourne alors vers l'hommage et la *ritualisation*. L'hommage se substitue dans le cas des attentats aux funérailles, d'une part en raison du nombre de victimes, et d'autre part car l'attentat ne frappe que des anonymes et des civils. En ce sens, l'hommage, à la différence des funérailles ne se situe pas forcément du côté du Panthéon ou du passage à la postérité d'une figure emblématique. Lafon considère même que « le passage [...] à la terminologie « hommages » ou « adieux » [...] mise en avant par la télévision reflète bien ce glissement de figures tutélaires officielles institutionnelles [...] à des figures tutélaires civiles (chanteurs, victimes de catastrophes) »¹⁷. Les victimes sont rattachées à leur appartenance à une communauté nationale qui en porte le deuil collectif : ils en deviennent les symboles. En ce sens, la cérémonie de l'hommage dans le feuilleton se présente dans une dimension paradoxale de religiosité séculière qui vient réaffirmer la laïcité républicaine et rassembler les citoyens par-delà les différences confessionnelles, mettant en échec la signification accordée à l'attentat par ses instigateurs. Les funérailles, et ici leur substitut dans l'hommage, constituent une « réponse » face à

15 H. Glevarec, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries américaines contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, 18, 2010, p. 228-229

16 E. Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991

17 B. Lafon, « Les funérailles télévisées. Confrontation à la mort et naissance de figures tutélaires », *Questions de communication*, 19, 2011, p. 138

l'événement disruptif : « politiquement ce sont des hommages, permettant d'illustrer des normes. Ce sont aussi, et surtout, des condamnations¹⁸ ». Aussi la séquence ouvrant l'épisode se conçoit-elle à la fois comme le recueillement d'une communauté nationale endeuillée et comme la condamnation muette de l'attentat meurtrier. Le brouillage entre personnages, comédiens et téléspectateurs apparaît alors comme la cristallisation simultanée de la cohésion nationale, du refus normatif des clivages au sein de la société et la condamnation d'un acte barbare.

Le soutien à Bruxelles : de la communauté nationale à la communauté élargie

Le troisième exemple de cérémonie télévisuelle dans *PBLV* est diffusé le 25 mars 2016, trois jours après les attentats qui frappent Bruxelles. La séquence est insérée avant l'épisode et diffusée simultanément sur France 3 et la RTBF. Si la scène reprend pour part le registre convoqué lors de l'hommage aux victimes de Paris, elle intègre également des éléments qui ancrent le dispositif dans sa vocation particulière. L'hommage a lieu en plein jour sur la place du Mistral et réunit les personnages. Il est une fois de plus dépourvu de toute référence explicite au contexte fictionnel – assimilant personnages et comédiens – mais le silence semble moins pesant, on peut entendre un bruit de scooter ou des oiseaux au loin mais aussi les bruits de pas et les baisers qu'échangent les participants. La réalisation multiplie les plans sur les gestes de réconfort tandis que les protagonistes apportent sur la place les emblèmes de la Belgique et de Bruxelles : des roses rouges – rappelant la couleur nationale – ou la reproduction du Manneken Pis. Le dessin de Plantu, réalisé quelques minutes après l'attentat et paru en une du *Monde* le soir même, est déposé sur l'autel et illustre la solidarité de la France et la Belgique. Puis Mirta et Roland, observant la scène depuis leur balcon, hissent le drapeau belge aux côtés du drapeau français, au dessus d'une guirlande de fanions réunissant l'ensemble des drapeaux de l'Union Européenne. Le drapeau de l'Union Européenne figure par ailleurs explicitement dans la scène puisqu'il orne la devanture du bar et qu'il apparaît régulièrement en arrière- plan des personnages. A la différence de l'hommage précédent, les liens

18 D. Dayan, « Télévision interruptive : entre spectacle et communication », *Hermès. La Revue*, 4, 1989, p. 148

entre les personnages sont plus diffus et ne s'inscrivent pas forcément en écho des relations fictives du feuilleton. La communion semble finalement plus générale, d'autant que des individus inconnus des téléspectateurs – figurants ou techniciens – se joignent à l'hommage. Si l'émotion marque les visages, il ne règne plus l'abattement ou la sidération. Au contraire, l'ensemble des participants se tourne vers Roland et Mirta alors qu'ils pavoisent : tous regardent donc vers le haut et la mise en scène accentue l'effet en donnant l'impression qu'ils regardent vers l'avenir. Des sourires timides apparaissent comme la matérialisation de l'espérance, la confiance que les citoyens vont surmonter l'épreuve du terrorisme. L'hommage se termine sur un écran blanc, comme précédemment, affichant : « Les équipes de Plus Belle la vie rendent hommage aux victimes des attentats de Bruxelles ». Ce que traduit ensuite l'hommage, c'est l'appartenance à une communauté élargie, européenne qui fédère au delà des arènes nationales. Gérôme Truc distingue ainsi trois modalités qui régissent les témoignages de solidarité mais dont nous retenons surtout celle-ci : le « communautarisme du citoyen anonyme » qui « se considère plutôt comme un porte-parole prêtant sa voix à une émotion qui puise son origine ailleurs : dans l'appartenance à une communauté collectivement atteinte par les attentats. En exprimant son émotion, le scripteur ne cherche pas à affirmer la singularité de son ressenti mais son appartenance à la communauté meurtrie¹⁹ ». La convocation de l'identité collective européenne, et l'inscription dans une communauté dépassant les contours nationaux pétrissent la séquence. Ce cosmopolitisme sélectif – ni les attentats de Nice, ni ceux de Manchester n'ont fait l'objet d'une séquence par exemple – atteste que « c'est parce que ces villes ne sont pas seulement des entités géographiques et sociales parmi d'autres, mais également des entités psychiques, qui incarnent certaines valeurs »²⁰.

Toutefois l'élargissement de la communauté dans la mise en scène ne se cantonne pas au niveau européen, il superpose en réalité des communautés plurielles qui convergent dans le dispositif. Ainsi, *PBLV* jouit d'un fort succès en Belgique, où les épisodes sont diffusés avec un

19 G. Truc, « Le cosmopolitisme sous le coup de l'émotion. Une lecture sociologique des messages de solidarité en réaction aux attentats du 11 mars 2004 à Madrid », *Hermès. La Revue*, 46, 2006, p. 190

20 G. Truc, *Sidérations. Une sociologie des attentats*, Paris, PUF, 2016, p. 225

décalage d'une semaine d'avance sur la RTBF. Le forum officiel comporte même une sous-catégorie réservée au fans belges afin qu'ils puissent débattre des épisodes sans « divulguer » les intrigues aux téléspectateurs français. Aussi la séquence convoque t-elle les communautés plurielles auxquelles appartiennent les téléspectateurs. En ceci, Philippe Marion rappelle qu' « à côté de l'émotion spécifique provoquée par un événement ressenti collectivement comme douloureux, [...] il est une autre émotion qui, si elle redouble partiellement la première, n'en est pas moins différente : l'*émotion médiatique*.[...] Au delà de l'émotion suscitée par tel ou tel contenu – que ce soit « *factuel* » ou « *fictionnel* » - l'émotion est d'abord une émotion « *médiate* », c'est-à-dire qu'elle ne peut nous atteindre qu'en s'étant imprégnée de l'esprit spécifique du média qui la transmet²¹ ». Ici réside donc la singularité des dispositifs d'hommages mis en place par *PBLV* : ils fusionnent et superposent les diverses communautés auxquelles appartient le téléspectateur. Communauté citoyenne nationale ou supra-nationale convergent avec la communauté « mistralienne » pour atteindre un paroxysme de télévision cérémonielle.

La télévision cérémonielle à l'épreuve de la fiction : lorsqu'événements et feuilleton créent un public

La consécration d'un héros républicain

A dessein, nous choisissons d'isoler l'ultime séquence de notre corpus : l'hommage rendu au lieutenant-colonel Arnaud Beltrame le 28 mars 2018. En effet, le dispositif se distingue par bien des aspects des précédents. Tout d'abord, la scène se délocalise de la place du Mistral pour se dérouler devant le commissariat du quartier, autre décor récurrent du feuilleton. Il ne s'agit plus non plus d'un hommage muet dans le recueillement, le dispositif revient à une mise en mot de l'acte héroïque du

21 P. Marion, « L'affect télévisuel. Les funérailles du roi Baudouin », *Hermès. La Revue*, 13-14, p. 317

gendarme. Aussi les personnages sélectionnés pour incarner l'hommage changent-ils : ce sont deux policiers, Patrick Nebout et Jean-Paul Boher, qui témoignent du courage et de la bravoure de Beltrame. Le dialogue insiste par ailleurs sur l'engagement professionnel du héros qui a accompli sa mission de protection jusqu'au sacrifice. La scène convoque dès lors un autre public du feuilleton, en s'adressant plus directement aux membres des force de l'ordre : l'hommage au gendarme rencontre alors un « public particulièrement concerné »²², partageant la vocation professionnelle de la victime. Ainsi, d'après un « mode mimétique bas »²³, les personnages de la séquence soulignent les qualités hors normes de Beltrame – « je ne sais pas si j'en aurais été capable » affirme Boher – mais visent aussi à rassurer l'ensemble des membres des forces de l'ordre sur leur pratique professionnelle : le gendarme s'est montré héroïque et son acte demeure exceptionnel.

Puis, la temporalité change : la séquence se déroule le jour de l'hommage national rendu à Arnaud Beltrame aux Invalides. La scène accompagne alors les récits médiatiques et politiques qui intronisent le gendarme en tant que héros national. Preuve en est, le drapeau et l'écusson de la république Française figurent explicitement en arrière-plan des personnages qui ne les quittent pas du regard. La séquence agit en surimpression des honneurs officiels et l'univers diégétique du feuilleton vient valider la figure héroïque associant l'hommage d'un corps professionnel à celui de la société civile. En ce sens, à rebours des précédents dispositifs, la séquence procède à la consécration d'un homme en particulier et non d'un collectif de victimes, en affirmant « Beltrame, on se souviendra de son nom ». Davantage qu'un recueillement, la scène agit donc comme performatif, « panthéonisation » dans l'univers diégétique, alors que les autres victimes de l'attaque terroriste ne sont évoquées que par le souhait – putatif – d'Arnaud Beltrame de les joindre à l'hommage.

Séquences fictionnelles et télévision cérémonielle

Lorsqu'il s'agit d'examiner l'événement à l'aune de la fiction, Daniel Dayan formule des

22 S. Chalvon-Demersay, « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception de *L'Insti* et *Urgences* », in Céfaï Daniel, Pasquier Dominique, *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF, 2003
23 F. Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Editions, 2011

précautions. Il s'agit dès lors de prendre garde à l' « authenticité » des discours et non plus à leur conditions de production²⁴. Nous proposons donc d'inscrire ces dispositifs d'hommages dans la perspective de *télévision cérémonielle*. Les attentats en eux-même ne figurent d'ailleurs pas dans les mises en scène et ne constituent pas le cœur du propos. La télévision cérémonielle se situe du côté du rituel davantage que de l'information télévisée. Elle rompt même avec les codes génériques de l'information télévisuelle et confie surtout un rôle différencié au spectateur : « le spectateur habituel des nouvelles y est invité à cesser d'être spectateur et à devenir témoin. [...]. Elle le convie à une performance marquée par quatre grandes caractéristiques : l'insistance ; l'existence d'une dépendance définitionnelle assumée ; la présence de performatifs formels ; le choix de la proximité²⁵ ».

La définition est donc à transposer dans un contexte fictionnel et en ceci les séquences d'hommages constituent une forme dérivée de télévision cérémonielle dans le cadre générique de *PBLV*. Tout d'abord, les séquences induisent le prolongement de l'univers diégétique en semant le trouble quant au contexte dans lequel elles s'inscrivent tout en rompant la routine de visionnage du téléspectateur. En outre, les dispositifs sont annoncés en amont par les producteurs et la chaîne qui leur confèrent leur qualité d'hommages aux victimes, reprenant la définition hégémonique de l'événement et relayant la *dramaturgie* officielle. Puis, la « télévision cérémonielle ne se cantonne pas dans une quelconque neutralité. Elle prend parti, multiplie les verdictifs, accuse ou innocente, condamne ou justifie²⁶ ». Nous avons montré lors de nos analyses que les séquences relevaient de ces modalités ; elles participent de l'affirmation, de la consolidation de normes et de la condamnation des actes meurtriers. Enfin, la télévision offre une possibilité de participation au public et élabore une communauté, un « nous ». Cette caractéristique semble particulièrement présente dans les dispositifs qui expurgent les éléments d'ancrage dans la fiction et construisent une proximité amplifiée avec les fans. *In fine*, si l'on admet la transposition initiale de l'information

24 D. Dayan, « Quand montrer c'est faire », in Dayan Daniel (dir.), *La terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Paris, INA/De Boeck, 2006

25 Ibid., p. 181-182

26 Ibid., p. 182

télévisée à l'univers diégétique du feuilleton, les dispositifs d'hommages annexés se conçoivent comme des adaptations de télévision cérémonielle.

La convergence des publics, un accomplissement

Reprenant les analyses de Daniel Dayan sur le public, force est de constater l'impossibilité de définir l'ensemble des téléspectateurs comme des publics : il s'agit de « presque-publics », inaccomplis. Pourtant deux types de publics télévisuels retiennent l'attention et permettent de s'attarder sur la matérialité de la notion : d'une part les publics de fans et d'autre part, les publics de la télévision cérémonielle. Le public du feuilleton, tout d'abord, présente la stabilité et la réflexivité nécessaires. Les interactions des fans ancrent la réception dans une « communauté imaginée », les téléspectateurs éprouvent l'appartenance à un groupe plus large et produisent des performances au cours desquelles ils défendent leur objet, à l'instar des *aficionados* de *PBLV*. Cependant, le public des fans s'inscrit dans le monde parallèle du jeu et de la fiction. Au-delà du statut singulier de citoyen-télespectateur du public de *PBLV*, les dispositifs d'hommages et leurs singularités nous semblent ouvrir de nouvelles perspectives. D'une part, ces adjonctions ne se constituent plus seulement comme des avatars du « monde du jeu » : ils font appel aux codes familiers du public de fans – la mobilisation des décors et des personnages notamment – mais s'extraient à proprement parler du monde parallèle. Ils fusionnent, convergent avec des processus relevant de la « sphère publique sérieuse » et rencontrent le public sur un autre terrain, celui de la cohésion nationale et du rituel cérémoniel.

Le second public que questionne Dayan est le public de la télévision cérémonielle : « le public des grands événements télévisés n'est pas un public pour rire. C'est au contraire un public sérieux, déférent, recueilli. Il manifeste toutes les caractéristiques requises pour être un public, sauf une : la stabilité²⁷ ». Sur ce point, l'itération des dispositifs assortie des particularités des publics sériels nous semble stimulante. Les mises en scène superposent les différentes communautés, les

27 Ibid., p. 452

convoquent à l'unisson : la séquence s'adresse tant au fan, qu'au citoyen atteint dans son intégrité. Elles enchâssent les cadres, brouillent les frontières et mobilisent par delà le feuilleton lui-même, tout en préservant les références suffisantes. Nous formons alors l'hypothèse que, dans ce cas précis, le public de fans entre en symbiose avec le public de la télévision cérémonielle. Ils réunissent alors leurs caractéristiques et, par un processus de transfuge, comblent les insuffisances des presque-publics. Pour résumer, les dispositifs d'hommages touchent essentiellement des publics d'intimes de la série qui entretiennent avec elle une forte proximité, et possèdent une stabilité. Par ailleurs, ils les sollicitent sur un autre terrain : leur appartenance à une sphère publique nationale ou européenne, leur corps professionnel et débordent alors de l'univers diégétique. Les spectateurs communient avec les personnages certes, mais au-delà surtout. Ce public devient alors pérenne, grâce à la poursuite du feuilleton, et sérieux puisque mobilisé lors de conditions extra-diégétiques.

En conclusion, l'insertion des séquences d'hommage dans l'univers diégétique de *PBLV* fait apparaître les potentialités spécifiques de la sérialité face à l'événement disruptif. Elles permettent d'actualiser derechef les discours médiatiques et politiques qui confèrent un sens à l'attentat terroriste. Le feuilleton s'érige alors en dérivé de télévision cérémonielle, mobilisant son public fidèle dans le recueillement et participant de la création d'une cohésion nationale. Enfin, la nature hybride de ces séquences – enchevêtrant cadre primaire social et modalisation fictionnelle – prétend faire émerger, en puissance, un public canonique. De plus, la récurrence des scènes dessine les contours d'un feuilleton *opérateur* de l'événement et de la sphère publique française. Cette institutionnalisation du feuilleton comme espace symbolique d'hommage se voit d'ailleurs confirmée puisque *PBLV* ne se contente plus d'hommages post-attentat : le feuilleton a ainsi honoré les décès des chanteurs Johnny Hallyday et Charles Aznavour, entérinant leur statut de figure nationale. Il s'agit donc désormais de considérer l'institutionnalisation du feuilleton comme support d'hommage, partie prenante d'une télévision cérémonielle, participant de la sédimentation du sentiment d'appartenance à la sphère publique française.

Résumé :

Le 13 janvier 2015, le feuilleton quotidien de France 3 *Plus belle la vie* insère une séquence supplémentaire au début de son épisode sur les attentats perpétrés à la rédaction de *Charlie Hebdo*. Le procédé est ensuite réitéré à l'occasion des attentats de Paris puis ceux de Bruxelles avec une réactivité beaucoup plus soutenue. D'une part, l'article interroge l'évolution des séquences et d'autre part, il met au jour les potentialités spécifiques d'une fiction lors de ces événements.

Title : When soap opera meets television ceremonial events : *Plus belle la vie*'s tribute to victims of terrorist attacks

On the 13th of January 2015, the French daily soap opera *Plus belle la vie* inserts at the beginning of its episode an additional scene about *Charlie Hebdo*'s terrorist attack. Then, the show repeats this initiative after Paris and Brussels' attacks on a most reactive way. On one hand, this article interrogates the evolution of the scenes and on the other hand, it enlightens the particular potentials of a fiction in these circumstances.