HAL
open science

Mythologies et humour dans la série Friends : en quoi l'utilisation et le détournement de mythes modernes constitue-t-il un des principaux ressorts de l'humour, source de la popularité de la série télévisée Friends ?

Astrid Villemain

To cite this version:

Astrid Villemain. Mythologies et humour dans la série Friends : en quoi l'utilisation et le détournement de mythes modernes constitue-t-il un des principaux ressorts de l'humour, source de la popularité de la série télévisée Friends ?. Sciences de l'information et de la communication. 2020. dumas-03258714

HAL Id: dumas-03258714

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03258714

Submitted on 11 Jun 2021

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.

Copyright

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Management et culture

Option : Magistère, management et culture

Mythologies et humour dans la série Friends

En quoi l'utilisation et le détournement de mythes modernes constitue-t-il un des principaux ressorts de l'humour, source de la popularité de la série télévisée Friends ?

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Joëlle Le Marec

Nom, prénom : VILLEMAIN Astrid

Promotion : 2019-2020

Soutenu le : 22/09/2020

Mention du mémoire : Très bien

REMERCIEMENTS

Ce mémoire de Master 2, sonnant l'aboutissement de mes années d'étudiante, est le fruit de douze mois de travail, de recherches, de lectures, de visionnage des 236 épisodes de la série Friends – un grand nombre d'entre eux revus deux, trois, quatre, cinq fois – en somme une année de labeur mais surtout de découvertes et d'acquisition de savoirs qui furent immensément riches et formateurs.

Mais le résultat de ce travail présenté dans ces quelques soixante pages de rédaction n'aurait pu voir le jour sans le regard bienveillant, encourageant et intelligent de mes deux tuteurs – universitaire et professionnel.

Je tiens donc à remercier en premier lieu et très chaleureusement Joëlle Le Marec, enseignante à l'université du Celsa, chercheuse et directrice du Gripic, qui m'a accompagnée de manière assidue tout au long de l'année. Elle m'a guidée depuis le choix de mon sujet, jusqu'à la rédaction de mon mémoire, m'a aiguillée avec de précieux conseils et des remarques éclairées, et m'a toujours soutenue avec force encouragements et compliments, qui furent pour moi spécialement réconfortants et qui me permirent de fournir un travail approfondi et que je suis fière de présenter aujourd'hui.

Je souhaite ensuite remercier du fond du cœur mon ancien maître de stage Stéphane Rousseau. Il m'était rapidement apparu comme seul pouvant occuper cette place de tuteur professionnel puisqu'il était à la fois porté sur l'écrit, la plume, le bon mot, mais aussi sur la série Friends qu'il visionne – si je ne m'abuse – indéfiniment depuis vingt ans, sans se lasser. Avec une immense générosité, Stéphane Rousseau a pu dégager du temps qu'il n'avait pourtant pas afin de me donner ses conseils avisés et sa vision des choses de manière toujours très pertinente, mais surtout afin de faire une relecture minutieuse de mon mémoire rédigé et de m'envoyer tous ses retours. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

Enfin, je souhaiterais remercier nommément Pauline Escande-Gauquié, tout d'abord en tant que directrice de mon master, parce qu'elle représente le Celsa et ces trois années d'étude que j'ai tant aimées, mais surtout pour son œil de sémiologue averti et ses encouragements au début de cette année scolaire, qui m'ont permis de délimiter mon sujet, et de me lancer avec passion et détermination dans cette grande aventure du mémoire !

SOMMAIRE

Introduction … 5

Hypothèse 0 : *À partir d'une production médiatique comme la série Friends, nous pouvons discriminer et analyser différents types d'humour.*

I. Discrimination de différentes formes d'humour dans la série Friends … 9

A. Différentes formes de comique sont convoquées dans la série, mettant en lumière le détournement comme effet rhétorique récurrent … 9

B. L'humour révélé intervient alors comme source de lien … 17

Hypothèse 1 : *La série Friends offre à voir plusieurs niveaux d'énonciation qui correspondent à la création de ressorts comiques.*

II. Analyse de la mise en abyme des procédés du comique dans la série Friends … 22

A. Plusieurs niveaux d'énonciation se distinguent dans la série, engendrant naturellement plusieurs niveaux de lecture … 22

B. Une interprétation de cet « écart » décelé … 27

Hypothèse 2 : *Dans cet escalier de sens produit par la série, nous reconnaissons des mythes fondateurs et représentatifs d'une certaine société contemporaine.*

III. Reconnaissance de la présence de mythes modernes dans la série Friends … 31

A. La sémiologie de l'image permet de reconnaître la présence de mythes … 31

B. Ces mythes fondateurs d'une certaine société moderne sont systématiquement détournés dans la série … 35

C. La présence de ces mythes suppose nécessairement un socle d'infra-ordinaire ... 39

Hypothèse 3 : *Le détournement systématique de ces mythes nous plonge dans la révélation d'une culture commune comme source des ressorts comiques.*

IV. Révélation de ces mythes modernes dans la série Friends présupposant la présence d'une culture commune … 45

A. Le détournement des mythes nous mène jusqu'à la déconstruction des schémas de croyance …45

B. Les mythes modernes sont invariablement synonymes de culture commune … 49

C. Au terme de ce voyage se présente la possibilité de « traverser le miroir » … 54

Conclusion … 58

Bibliographie … 62

Annexes … 64

- Annexe 1 : *Memes* et images appartenant à l'univers de Friends et circulant sur les réseaux sociaux ... 64
- Annexe 2 : Exemple de *nudge* reprenant un mythe de la série … 65
- Annexe 3 : *Mindmap* résumant mes recherches de pré-rédaction … 65
- Annexe 4 : Prise de notes durant le visionnage de la série … 66

Résumé du mémoire … 83

Mots-clés … 84

INTRODUCTION

L'année 2019 a vu souffler vingt-cinq bougies sur le gâteau de la *sitcom* la plus populaire de cette dernière décennie : entre 1994 et 2004 furent diffusés pas moins de 236 épisodes de la série « FRIENDS » sur la chaîne américaine NBC. Les deux réalisateurs Marta Kauffman et David Crane entreprirent de construire un monument du paysage télévisuel contemporain, avec comme credo de départ : « les amis sont une famille ». Pari que nous pouvons, avant même de débuter cette réflexion, estimer comme largement relevé puisque cette série a vu son audience gonfler d'année en année, corrélativement à la popularité et au salaire des six acteurs phares qui ont permis d'incruster cette série dans la « mémoire collective ». Symbole de la génération X et des préoccupations propres aux années 1990, elle a pourtant trouvé une seconde vie avec le streaming, alors que le dernier épisode a été diffusé aux États-Unis il y a maintenant quinze ans.

Dorénavant, la série joue sur les deux tableaux, servant à la fois de boîte de Pandore renfermant une saveur nostalgique de la vie de jeune adulte pour la première génération, mais aussi pour la génération suivante, s'élevant pour eux comme un véritable « refuge du passé »[1]. Cet impérissable marqueur culturel et générationnel trouve pourtant une sorte d'universalité dans son absence quasi-totale de références datées, permettant ainsi d'aborder – dans le contexte large des années 1990 à New York – des thèmes intemporels tels que l'amitié, l'amour ou encore le travail. Nous pouvons ainsi parler d' « universalité anthropologique » pour reprendre les termes de François Jost[2], notamment parce que le propos de la série repose principalement sur l'étude et l'évolution de six personnages et de six caractères bien définis, permettant des références récurrentes à la psychologie et donc des sources de connivence constantes avec le public de la série, quel que soit son âge, son genre et ses références socio-culturelles.

Friends propose ainsi à un public fraîchement conquis un nouveau mode d'être ensemble, plaçant l'amitié au cœur des rapports sociaux. À partir de là, la série s'est imposée comme la référence suprême du *sitcom* – que définit Martin Winckler comme « la contraction de « situation comedy », une fiction construite sur un personnage ou un groupe pris dans une

1 ATLAN Michael, « Pourquoi les moins de 25 ans aiment tant *Friends* », Slate.fr, 30/09/2019
[2] JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?,* Paris, CNRD Éditions, 2011, 62 p.

situation riche en potentiel comique »[3] – et doit son succès en majeure partie au phénomène de « télé-réconfort ». Cette thèse a été développée dans un article publié dans *The Guardian* et nommé « *The age of comfort TV* »[4], partant du constat que Friends faisait partie des shows les plus regardés sur la plateforme Netflix en 2018 – la série arrivait en deuxième position derrière le sitcom *The Office* (2005). Selon Richard Godwin, l'auteur de l'article du *Guardian*, nous serions parvenus à « l'ère de la télévision du non-événement »[5] : une ère à laquelle le fait de regarder en boucle des émissions vues et revues – de préférence avec un *happy ending* connu à la clé – serait devenu monnaie courante.
Les raisons qui expliquent le phénomène convergent souvent autour du plaisir procuré par l'ambiance nostalgique qui découle de ces séries, le sentiment de réconfort qu'apporte le visionnage d'un épisode ainsi qu'une certaine forme de solitude comblée à l'aide de cette bande d'amis que le public ne connaît que trop bien et qui ne les décevra jamais.

Outre la popularité à effet boule de neige de cette série et le plaisir qu'elle procure au visionnage répétitif de ses épisodes, il nous a surtout semblé indispensable de nous pencher sur la matière dure de la fabrication de ces histoires afin d'en déceler la recette exacte.

Notre travail est d'abord parti de désirs multiples et convergents : celui d'approfondir la sémiologie de l'image à travers l'étude d'un objet de pop culture ; celui de poursuivre l'œuvre immense de Roland Barthes réalisée dans *Mythologies*[6] ; celui de décrypter scientifiquement un objet dit « trivial » ; celui d'appréhender plus avant toute la puissance des significations véhiculées par une image ; celui enfin de décortiquer l'existence mais surtout la construction des stéréotypes et des clichés. Au confluent de ces nombreux sujets passionnants s'est trouvée sur notre route cette série aimée de tous et dont la raison principale de son succès nous paraissait encore nébuleuse. Il nous a paru alors indispensable d'entreprendre sérieusement la déconstruction du « phénomène Friends », afin d'en détenir tous les tenants et aboutissants.

Comment se faisait-il que personne n'ait jamais interrogé la manière dont étaient construits les ressorts comiques de la série ? Comment, finalement, le rire naissait-il ? Et pourquoi est-ce-que cet humour convoqué dans Friends – et qui nous paraissait sensiblement reposer indéfiniment sur la même construction – faisait-il autant l'unanimité ?

---

[3] WINCKLER Martin, *Petit éloge des séries télé*, Gallimard, 2012, 128 p.
[4] GODWIN Richard, « The age of comfort TV: why people are secretly watching *Friends* and *The Office* on a loop », TheGuardian.com, 21/08/2019
[5] *Ibid*.
[6] BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, 247 p.

Empruntant sans le savoir le processus d'interrogation du banal de Georges Perec[7], nous souhaitions creuser la manière dont les procédés de création de l'humour étaient sollicités par les scénaristes de la série.

En visionnant à la suite les dix saisons de Friends, et grâce à une prise de notes minutieuse des situations comiques que nous observions dans chaque épisode et qui nous semblaient peu à peu familières, nous avons ainsi pu créer des catégories thématiques et nous rendre compte avec émerveillement qu'elles relevaient toutes d'un procédé global : la déconstruction de mythes. Notre cheminement fut long pour en arriver à déceler ce terme de « mythe » qui n'est finalement que la reprise de la thèse de Roland Barthes. Mais avant de comprendre que cela rejoignait précisément la définition donnée par le sémiologue, nous eûmes à passer par maints tâtonnements pour poser des mots sur ce que nous observions comme une « rengaine d'humour » : était-ce une mimique, un cliché, une phrase, un refrain, une fable… ?

Rien qui ne puisse finalement remplacer le terme de *mythe*… Nous avions déniché l'ingrédient secret de la recette parfaite de Friends. La récupération, l'exploitation, le détournement, et enfin la déconstruction de ces mythes nous apparaissait tout à coup de manière limpide comme la source magique et intarissable de l'humour propre à *Friends*.
Notre problématique en a découlé ainsi naturellement :

En quoi l'utilisation et le détournement de mythes modernes constitue-t-il un des principaux ressorts de l'humour, source de la popularité de la série télévisée Friends ?

L'hypothèse de base – plutôt introductive – partirait du postulat suivant : à partir d'une production médiatique comme la série Friends, nous pouvons discriminer et analyser différents types d'humour. Viennent ensuite trois hypothèses relevant de trois registres différents. Celui de l'énonciation correspond à notre première hypothèse : *La série Friends offre à voir plusieurs niveaux d'énonciation qui correspondent à la création de ressorts comiques*. Le registre de la représentation correspond à notre deuxième hypothèse : *Dans cet escalier de sens produit par la série, nous reconnaissons des mythes fondateurs et représentatifs d'une certaine société contemporaine.* Enfin le registre de la culture correspond à ma troisième et dernière hypothèse : *Le détournement systématique de ces mythes nous plonge dans la révélation d'une culture commune comme source des ressorts comiques.*

[7] PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, 1989, 128 p.

La méthodologie de recherche que nous avons utilisée repose sur un travail empirique doublé d'une analyse sémiologique. Il s'agissait d'aborder en premier lieu une démarche empirico-déductive, basée sur une lecture flottante grâce au visionnage des différents épisodes de Friends, et à une prise de notes réalisée à partir de nos intuitions et de notre réflexion *ex nihilo*. L'analyse approfondie en sémiologie qui s'est ensuivie nous a permis de délimiter les frontières de notre travail, mais aussi de trier nos observations à travers huit grandes familles de mythes : les mythes modernes, les mythes classiques, les références à la culture populaire, les références aux lieux communs du cinéma, les questions de genre, l'humour de situation, le second degré et la mise en abyme, enfin la rupture du quatrième mur.

Si toutes ces familles ne pourront être citées et analysées en profondeur dans notre travail de recherche, elles nous permettent néanmoins d'aborder une vision globale de la notion de mythe, et d'avoir connaissance de l'amplitude du champ de l'humour.

Notre plan se construit de la manière suivante : nous repérons tout d'abord différentes formes d'humour dans la série, puis sur le plan de la communication, nous étudions les ressorts comiques liés à l'interprétation de l'écart. Sur le plan de la sémiologie ensuite, nous notons la reconnaissance des mythes, enfin sur le plan de la sociologie, nous observons en socle d'origine la présence d'une culture commune.

« Le sémiologue est celui qui voit du sens, là où les autres voient des choses. » disait Roland Barthes ; une formule qu'Umberto Eco aimait rappeler pour définir la science des signes. Il est donc temps pour nous de plonger dans la mécanique de la série Friends et dans le dispositif de détournement des mythes modernes, afin de découvrir la raison du rire, là où les autres n'y verraient que le rire lui-même.

HYPOTHÈSE 0

À partir d'une production médiatique comme la série Friends, nous pouvons discriminer et analyser différents types d'humour.

I. Discrimination de différentes formes d'humour dans la série Friends

Dans cette première partie, nous tenterons de démontrer en quoi cette série considérée comme un « situation comedy » ne peut se passer d'un apport théorique venant des études théâtrales et plus spécialement de la comédie au théâtre qui fournit différentes manières de décortiquer l'apparition du rire. En repérant divers procédés de création du comique au travers d'une lecture flottante de la série, nous pourrons par la suite en déceler une interprétation globale de l'origine, des conséquences et des fins de ces formes d'humour fourmillantes, bavardes et riches de significations cachées.

A. Différentes formes de comique sont convoquées dans la série, mettant en lumière le détournement comme effet rhétorique récurrent

« C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens »[8] estime Dorante dans *La Critique de l'École des femmes*, de Molière. Revenons donc pour un instant au théâtre de Molière et à ses procédés de fabrication du rire que sont le comique de situation, de gestes, de mots, de caractère et de mœurs. Si cette lecture théâtrale semble quelque peu dépassée, il n'est pourtant pas vain de s'y replonger pour découvrir que la plupart des procédés du comique de la série Friends en relèvent.

Il s'agit par exemple du comique de *mots* dans l'épisode 1 de la saison 4 de Friends lorsque Monica, Joey et Chandler tentent de raconter à leurs trois autres amis le récit d'une méduse qui a piqué Monica à la plage et l'obligation que chacun avait d'uriner sur la piqûre, au travers d'un récit euphémisé, empruntant tous les codes des grands récits tragiques. Ainsi Joey, énervé par la réaction dégoûtée de ses amis à l'écoute du récit, rétorque : « That's right, I stepped up ! She's my friend, and she needed help. If I had to, i'd pee on any one of you. » (« *Oui, je me suis dévoué ! Mon amie avait besoin d'aide ! Et s'il le fallait, je pisserais sur n'importe lequel d'entre vous.* »).

[8] MOLIÈRE, *La Critique de l'École des femmes*, Éditions Flammarion 1663, 256 p.

Il s'agit encore du comique de *situation* dans l'épisode 5 de la saison 7, lorsque Phoebe et Ross se disputent pour défendre chacun leur cible amoureuse du moment, sachant que les dénommés Kyle, petit ami de Phoebe, et Whitney, petite amie de Ross, sont tous deux en fait un couple en instance de divorce. Au fur et à mesure de la dispute, Phoebe et Ross s'approprient l'histoire et les différends des dénommés Kyle et Whitney comme s'ils étaient en couple ensemble : [Ross] « Listen, you are hearing one side of the story. And FYI, she must have shown Kyle over 30 paint samples before she painted that room. » (« *Tu ne connais qu'un seul point de vue. Et sache qu'elle a montré à Kyle 30 couleurs différentes avant de peindre la pièce* »). Puis plus tard dans la conversation, Phoebe rétorque en défendant son ami Kyle :

« Yeah, well, she certainly knew what she was doing New Year's Eve 1997.

- I knew you were going to throw that in my face ! That was three years ago. She apologized and apologized. What more do you want ?!
- We want the last six years back !»

(« *Elle devait sûrement savoir ce qu'elle faisait au nouvel an 1997. / Je savais que tu me jetterais ça à la figure ! Ça fait trois ans, elle a présenté ses excuses. Que veux-tu de plus ? / On veut les six années passées !* »).

Nous pouvons aussi évoquer le comique de *gestes* dans l'épisode 5 de la saison 8 lorsque Tim, l'amoureux transi de Phoebe lui *envoie* un délicat baiser avec la main et que celle-ci le rattrape en souriant, avant de lui « jeter au visage » avec énervement dès qu'il a le dos tourné.

N'oublions pas non plus le comique de *caractère* qui s'amuse à forcer les traits de caractère très définis des six personnages : Chandler le « raté » et le sarcastique, Joey le benêt et l'homme à femmes, Ross le psychorigide et le maniéré, Monica la maniaque et la « girl boss », Phoebe la loufoque et l'absolutiste, et Rachel la sophistiquée et l'ingénue.
Le comique de caractère le plus récurrent est le côté « gentil idiot » de Joey dont ses amis se moquent sans se lasser. Dans l'épisode 19 de la saison 2, Chandler a offert un rouleau de papier toilette à Joey avec un mot érudit noté sur chaque feuille. Ainsi, lorsque Joey se met en colère contre Ross pour une raison x, il le formule de la manière suivante : « « Hey, I don't need you getting all judgmental and condescending and pedantic. » (« *Pas la peine d'être réprobateur, condescendant et pédant.* ») et après une seconde dubitative, Ross lui demande : « Toilet paper ? » et Joey de répondre sur le même ton : « Yeah ! ».

Enfin le cinquième et dernier procédé comique est le comique de *mœurs*, justement celui qui nous intéresse le plus dans cette réflexion, puisqu'il ouvre la voie à l'utilisation et au détournement des mythes qui ont fondé la société américaine des années 1990. En plaçant les personnages dans leur milieu social et dans un monde empli de codes et de symboles, la comédie théâtrale – que l'on peut parfaitement appliquer au *situation comedy* – souhaite dépeindre les mœurs d'un temps tout en brossant un tableau d'une génération donnée et ainsi, comme Molière l'expliquait, corriger les vices des hommes en les exposant à la risée de tout le monde. Du *coming out* inversé dans l'épisode 4 de la saison 2 où le mari gay de Phoebe lui avoue qu'il est en fait hétérosexuel à l'épisode 22 de cette même saison où Phoebe joue aux passeurs clandestins lorsqu'il faut extraire un à un les invités de la fête chez Rachel et Monica, en passant par l'épisode 4 de la saison 3 qui met en scène Ross horrifié à l'idée que son fils Ben puisse jouer à la Barbie… Les exemples et sources de comique fondés sur les codes de la société américaine des années 1990 sont infinies et semblent, de notre point de vue, englober tous les autres comiques dans un seul et même processus de détournement des mythes – par les mots, les gestes, les caractères ou les situations.

En définitive, si la série Friends ne relève pas à proprement parler du théâtre et donc des procédés comiques fondateurs du genre de la comédie, les similitudes avec la mise en scène théâtrale sont pourtant spécialement nombreuses et les rapprochements sont fréquents dans la manière de construire la narration d'un épisode, les interactions entre les personnages et forcément les ressorts comiques. La cause principale en est la presque conformité à la règle des trois unités du théâtre classique – unité de temps, de lieu et d'action – et tout spécialement l'unité de lieu puisque les scènes se déroulent pour la majeure partie dans les appartements des uns et des autres, mais surtout dans le fameux café du quartier « Central Perk » dans lequel les six amis semblent passer le plus clair de leur temps.

Par ailleurs, la quasi-totalité de ces scènes tournées en studio n'avaient en fait que « trois murs » puisque le quatrième était composé du public qui assistait au tournage et offrait ses réactions à la bande-son de la série. C'est pourquoi les fameux « rires enregistrés » des sitcoms – connus pour être un frein dans l'affection portée à la série pour beaucoup de téléspectateurs francophones – sont en fait des rires et des réactions authentiques des spectateurs américains venus voir, comme au théâtre, le tournage d'un épisode. Mais, comme nous l'explique de manière très simple Martin Winckler dans son *Petit éloge des séries télé* : « Lorsqu'on écoute

les comédies en VF, les rires du public américain sont inévitablement décalés, puisque les voix sont doublées par des comédiens français. En VF, une sitcom sonne toujours faux. »[9]

Ainsi la question de la « rupture du quatrième mur » soulevée à l'époque par le dramaturge Bertolt Brecht peut être appliquée au cas du sitcom Friends : nombreuses sont les opportunités pour les scénaristes de la série de jouer avec la place du spectateur et du téléspectateur, de faire sortir les personnages de leur rôle pour leur permettre de prendre une distance réflexive sur la situation de fiction, sur leur personnage lui-même, ou encore de leur faire prendre la place du scénariste en remettant en cause le texte qu'ils sont en train de déclamer.

Prenons l'exemple de l'épisode 8 de la saison 2, lorsque les quatre amis sont témoins de la difficile dispute de couple puis d'une porte claquée entre Rachel et Ross, et que Joey, stoïque, glisse à l'oreille de Chandler : « I never know how long you're supposed to wait in this type of situation before you can talk again. You know ? » (« *Je ne sais jamais combien de temps attendre avant de parler dans ce genre de situation…* ») puis, essuyant un regard réprobateur de Ross : « Maybe a little longer. » (« *Peut-être un peu plus.* »).
Ici, Joey, sans le savoir, interroge deux choses à deux degrés différents. C'est d'abord le moment où il doit réagir, pour ne pas brusquer Ross tout en lui montrant qu'il veut prendre soin de lui. Ce niveau relève de l'interrogation réflexive des relations humaines comme le fait Erving Goffman dans *La mise en scène de la vie quotidienne*[10], en empruntant justement tout le cadre contextuel du théâtre. Mais Joey interroge aussi, en corrélation sous-jacente à sa première réflexion, la gestion de la temporalité dans la déclamation de son propre texte et donc l'écriture et la mise en scène de ce dialogue par les scénaristes et les réalisateurs de la série.

Finalement, en se reposant sur les procédés comiques appartenant au genre de la comédie dans le théâtre, nous pouvons facilement y ranger les différentes familles thématiques créées au visionnage de la série, mais aussi les codes d'humour propres aux sitcoms liés à la pop culture, à l'usage presque systématique des différents degrés de parole et de comique, et enfin au détournement des mythes qui engendre le potentiel comique immense de chaque situation.

---

[9] WINCKLER Martin, *Petit éloge des séries télé*, Galimard, 2012, 128 p.

[10] GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, 1973, 238 p.

La répétition sans relâche des mêmes formes de comique créé, au fur et à mesure des épisodes, un socle commun chez les téléspectateurs qui retrouvent des procédés humoristiques qu'ils connaissaient, les reconnaissent, et rient d'autant plus de la situation qu'elle leur est familière. De cette manière, sans remettre en cause l'idée que chaque effet de comique est unique, et qu'il y a autant de blagues que de situations tout au long de la série, nous pouvons affirmer sans crainte que c'est bien la répétition à l'identique des procédés d'humour qui créent un effet d'attachement à la série.

À partir de l'état des lieux des différentes formes d'humour présentes dans cette série, nous avons pu observer que l'effet rhétorique récurrent était le « détournement » systématique, source d'un humour infini. Sans plonger immédiatement dans l'analyse de la déconstruction des mythes modernes, nous pouvons sans mal reprendre les huit catégories établies durant le visionnage de la série pour trier nos différentes formes de comique, et observer que chacune d'entre elles correspond à un procédé global constituant ce que nous pourrions appeler la « machinerie du comique », soit dans le cas de Friends le détournement systématique.

La première famille regroupait des exemples de reprise de la « culture populaire et orale », dont l'un d'eux, dans l'épisode 19 de la saison 2 est particulièrement significatif. Monica reprend un terme d'argot et une gestuelle associés plutôt aux afro-américains des quartiers populaires de New York pour encourager Rachel : « You go girl ! » avant de se reprendre et de demander, dubitative, à Phoebe : « I can't pull that off, can I ? » (« *C'était pas encore ça, hein ?* »). Et c'est justement la deuxième phrase qui *détourne* la première, pouvant de cette manière lui apporter une réelle amplitude et un second degré d'abord inexistant.

Les deux familles suivantes dont la dénomination, d'un point de vue sémantique est très large : « mythes classiques » et « mythes modernes » regroupe peu d'exemples qui n'appartiendraient pas en même temps à d'autres sous-familles. Dans ces deux cas, repérer le détournement n'est pas entreprise difficile puisque la convocation du mythe en tant que tel suppose qu'il soit recyclé d'une manière ou d'un autre.
Les références aux mythes dits « classiques » (qui n'appartiennent donc pas aux fondements de la société contemporaine) sont éparses et ne constituent pas le cœur du comique de Friends mais elles ne peuvent être mises à l'écart. En effet, ces mythes classiques sont distillés au fil de la série, cités de telle manière qu'ils prennent la connaissance de ce genre de références comme acquise chez le public, tandis que d'autres références de niche ne supposent pas la

compréhension unanime. C'est le cas dans l'épisode 8 de la saison 4 lorsque Rachel fait une remontrance à Monica qui ne voit pas le problème d'inviter le fils de son ex-compagnon à dîner : « Because it's Richard'son. It's like inviting a greek tragedy over for dinner. » (« *C'est le fils de Richard ! C'est comme si tu invitais une tragédie grecque à dîner !* »).

Les « mythes modernes » sont quant à eux moins facilement décelables puisqu'ils traitent de références établies sur une société, une génération et une période sur lesquelles nous ne pouvons prendre du recul en tant qu'elles appartiennent encore au temps présent. Sont donc répertoriés dans cette catégorie des « mythes » qui relèvent plus d'une intuition puis d'une analyse sémiologique que de mythes établis comme tels, considérés par la *doxa* comme constituants inhérents de la culture actuelle.

Cependant, certaines références récurrentes, notamment sur le discours amoureux, l'imposent peu à peu comme mythe moderne pour ainsi pouvoir se jouer de ses codes. Nous remarquons de ce fait que le mythe moderne peut être établi comme tel lorsque les codes détournés sont communément partagés et que l'universalité de la référence d'origine est telle que son détournement sera forcément source d'humour. Un des nombreux exemples du détournement du discours amoureux se situe dans l'épisode 3 de la saison 3, lorsque Ross et Rachel, alors en couple, conseillent Chandler qui, quant à lui, peine à comprendre les sous-entendus et les non-dits codés des relations conjugales. Ross conseille ainsi à Chandler, lorsque Janice, sa compagne, lui demande : « Do I look fat ? » (« Est-ce-que j'ai l'air grosse ? ») : « You never look. You just answer. It's like a reflex. Do I look fat. No. Is she prettier than I am. No. » *(« Faut pas regarder. Tu réponds directement, c'est un réflexe. J'ai pas grossi ? Non. Elle est plus jolie que moi ? Non.* »). Et Chandler de répondre au couple, sans vraiment comprendre de quoi il s'agit : « Okay, so you both just… know this stuff ? » (« *Vous êtes au fait de ces choses-là ?* ») confirme justement notre propos expliqué plus haut : le mythe moderne est compris par tous, mais pas encore considéré comme un socle commun, puisqu'il n'a pas acquis de définition sémantique propre. Il est ici dénommé « this stuff » par Chandler qui comprend l'explication du mythe faite par Rachel et Ross, mais ne la détient pas, tandis que ces derniers ont déjà passé l'étape de considérer ce langage conjugal comme une forme de relation interpersonnelle établie dans le cadre du couple, et qui n'est plus à interroger.

La quatrième famille regroupe un large ensemble d'exemples propres au sitcom Friends : les nombreuses références aux « lieux communs du cinéma », qui pourrait être un

sous-groupe de la famille des mythes modernes. Cette catégorie est d'autant plus intéressante qu'elle appuie la thèse de « l'auto-référentialité des médias » qui consiste à célébrer régulièrement dans ses productions le média par lequel on passe. Nous pouvons en effet observer que le cinéma notamment est continuellement centré sur son propre fonctionnement. Dans cette catégorie, c'est la télévision qui glorifie sans cesse le cinéma en multipliant les références, et c'est finalement ce certain entre-soi cinéphilique qui provoquerait l'humour. Les clins d'œil se font régulièrement en guise de clôture d'un épisode ou au sommet d'une action, avec des fonds musicaux marqués et des enchaînements d'images stéréotypées : une course-poursuite policière, une danse de couple sur les toits, une gestuelle empruntée au cartoon, des fondus enchaînés pour glorifier une relation amicale ou amoureuse…

La gouaille du personnage de Phoebe nous offre d'ailleurs deux références de fiction en un seul dialogue dans l'épisode 5 de la saison 7, d'abord lorsqu'elle entre sans frapper chez Ross et l'observe en train de danser seul la valse dans son salon : « Hi, Ginger ! ». Puis le dialogue s'ensuit avec Ross qui l'accuse :

« All right, I want my key back.

- I don't have it !
- It's right there ! [*dans la main de Phoebe*]
- Oh, okay, Sherlock. »

(« Rends-moi ma clé. / Je ne l'ai pas. / Elle est là. / D'accord, Sherlock.). Le détournement est double – comme souvent dans cette série. D'abord parce que Phoebe utilise deux références, l'une liée au monde de la danse avec Ginger Rogers, l'autre liée à la fiction policière avec le personnage de Sherlock Holmes, les deux étant utilisés dans cette situation pour se moquer de l'attitude de Ross. Mais le deuxième niveau de détournement se situe, pour le premier cas : « Hi, Ginger ! » dans une double moquerie puisque Phoebe compare Ross à la danseuse et non au danseur Fred Astaire, son binôme de toujours. Pour le deuxième cas : « Oh, okay, Sherlock », nous connaissons la référence fréquente à ce détective privé pour honorer la capacité d'une personne à déceler rapidement les choses. Ici, cette qualité est tournée en dérision par Phoebe qui tente de se moquer de son ami, tout en convoquant l'expression de la mauvaise manière.

Dans ce genre d'exemple fourmillant de significations additionnées, la force des scénaristes de la série est de pouvoir créer tant de niveaux d'humour, que chacun peut y trouver de quoi rire.

Les prochaines familles peuvent s'aborder ensemble puisqu'elles regroupent un ensemble de procédés de dialogues jouant sur les différents degrés de compréhension : « le

second degré, la mise en abyme et la rupture du quatrième mur » évoqué plus haut. Ces catégories sont un détournement constant et particulièrement récurrent dans la série, demandant au spectateur une participation active puisqu'il doit continuellement déchiffrer le sens sous-jacent des dialogues. L'illustration parfaite apparaît dans l'épisode 10 de la saison 2, lorsque Joey utilise le second degré pour faire une référence d'ordre sexuel à Chandler, sans savoir réellement l'utiliser. Parlant d'une jeune fille à Chandler, il explique : "Yeah, she is totally good looking. I mean, if I met her in a bar or something, I'd be buying her breakfast… [*sourire entendu*] You know, after having slept with her." (« *Elle est super bien foutue ! Si je la rencontrais dans un bar, je lui offrirais le petit-déjeuner… Après avoir couché avec elle bien-sûr.* »). Chandler fait semblant d'avoir eu besoin de l'explication de Joey pour comprendre son sous-entendu et ajoute ainsi un énième degré d'humour à cette situation : Joey utilise le second degré pour dire à Chandler que cette jeune fille finirait sûrement dans son lit, puis revient au premier degré pour expliquer son propos, ce qui amène le dialogue un degré au-dessus, puisque le spectateur – à la manière de Chandler – comprend les différents degrés, et rit à la fois pour le sous-entendu de Joey tout en se moquant de son explication inutile.

Nous terminerons le détail de ces différents effets rhétoriques récurrents par deux familles que nous ne prendrons pas le temps de développer de manière exhaustive. La première famille est celle qui aborde « les questions de genre » qui sont pléthore dans cette série et qui pourraient faire l'objet d'un sujet entier dédié. De fait, la question du genre est largement abordée comme source d'humour, spécialement en jouant sur l'inversion des codes masculins et féminins. Dans l'épisode 13 de la saison 8, Monica pousse Chandler à profiter d'un bain pour se détendre après une journée de travail : « Come on, I used all my best stuff. I lit some candles, I put on some music. I used bath salts plus bubble bath. And I got you this little plastic navy ship! So it's a boy bath. » (« *Essaie, au moins ! En plus, je t'ai sorti le grand jeu. J'ai allumé des bougies, mis de la musique. J'ai utilisé des sels de bain et de la mousse. Et je t'ai apporté ce bateau en plastique. Donc c'est un bain pour garçon !* »). Quelques temps plus tard, alors que Chandler a découvert les joies du bain en prenant la place de Monica, celle-ci rétorque : « Okay fine. You can have the bath, but I am taking your boat. Now you're just a girl in a tub! » (« *Très bien, je te laisse le bain mais pas le bateau. Maintenant tu es juste une fille dans l'eau !* »).

Enfin la dernière catégorie traite plus spécifiquement de « l'humour de situation » qui n'entre dans aucune autre catégorie puisqu'elle repose sur la connivence des spectateurs avec

la série, et tout spécialement sur leur connaissance affûtée des personnages, comme s'ils faisaient partie de leur propre groupe d'amis. Ainsi, au fil des épisodes, nous nous rendons compte que certains ressorts comiques reposent simplement sur la compréhension *entendue* d'une situation comme appartenant aux seuls privilégiés qui connaissent la série, et s'y sont réellement attachés. Dans l'épisode 8 de la saison 4, Monica se lance dans une tirade qui restera dans les mémoires, en faisant le procès public de chacun de ses amis qui la critiquaient précédemment pour son comportement peu louable : « Fine. Judge all you want to. But married a lesbian [Ross], left a man at the altar [Rachel], fell in love with a gay ice dancer [Phoebe], threw a girl's wooden leg in the fire [Joey], live in a box [Chandler] ! » (« *Jetez-moi la pierre. Mais épouse une lesbienne, fuit à l'autel, aime un patineur gay, brûle la prothèse de sa nana et vit dans une boîte !* »). Monica dénonce de cette manière chacun de ses amis en faisant référence à des actions ayant eu lieu dans des épisodes passés et que les spectateurs peuvent comprendre puisqu'ils ont suivi les aventures de ce groupe d'amis depuis le début. Le détournement s'opère dans ce cas-là grâce à l'absence de la désignation verbale des amis de Monica. Sans les appeler par leur prénom, elle les définit ainsi à partir de leurs actions et déclenche un comique de situation en employant la figure de style de l'accumulation.

Nous avons pu mettre en lumière dans cette première partie les différents procédés de comique convoqués dans la série et qui relèvent finalement principalement des diverses catégories établies pour définir les procédés relevant de la comédie dans le théâtre. À partir de ce socle de base, nous avons pu faire intervenir les différentes familles composées à partir du visionnage de la série et qui ont permis de révéler leur point commun qui dessine la série à travers une ligne conductrice : le détournement systématique comme effet rhétorique récurrent. À présent, nous allons pouvoir avancer avec ce bagage en démontrant de quelle manière cette « machinerie du comique » intervient comme source de lien.

B. L'humour révélé intervient alors comme source de lien

L'humour apparu au travers des différentes catégories citées dans notre première partie nous amène surtout vers une conclusion commune : la création d'une connivence très forte et immédiate avec le spectateur. Si la série Friends a rencontré tant de succès, c'est en grande partie dû aux nombreuses ressources comiques qu'elle possédait et qui l'attachait aux téléspectateurs fidélisés.

Henri Bergson dans *Le Rire*[11] essaie de répondre à notre questionnement : pourquoi serait-ce dans le rire que l'on chercherait la preuve d'un lien inexplicable ? en affirmant que le rire fait toujours sens, et qu' « il signifie ce que l'on voudrait être ou ce que l'on est malgré nous »[12]. D'emblée, Bergson associe donc le rire à l'imagination humaine, et plus spécifiquement à l'imagination sociale, collective et populaire, rejoignant déjà, sans le savoir, notre tâtonnement vers une véritable immanence de la pensée sociale sur les mécanismes de l'imagination, soit la certitude que le mythe imprègne notre pensée collective pour être à la fois un terreau fertile de création à destination des scénaristes mais aussi un champ de connaissance infini dans lequel piocher pour comprendre les références émises durant les épisodes.

Utilisons un syllogisme quelque peu simpliste pour éclaircir notre réflexion : L'humour est source de lien. Or, dans Friends, l'humour est provoqué par le détournement des mythes modernes. Donc ce détournement-même est source de lien. En travaillant à la malléabilité infinie de ces mythes et du rire qu'ils déclenchent instantanément, nous découvrons deux fondements essentiels au rire : premièrement que le comique est fabriqué grâce à des jeux de glissements, de fusion et de circulation de plusieurs images ; deuxièmement que le comique ne peut se situer que dans un univers proprement et spécifiquement humain et que l'humanisation des choses reste un ressort comique premier. À partir de ces deux hypothèses en découle instantanément la fameuse thèse de Bergson qui assume la définition du rire comme « du mécanique plaqué sur du vivant »[13].

Puisque le champ anthropologique est la cible unique du rire, nous touchons là un point central de cette puissance de connivence entre les êtres dont il est à l'origine, tout en ayant l'impression de mettre à nu la partie cachée de l'iceberg. En effet, le mystère protégeant la source du rire empêche aux effets comiques d'être totalement transparents dans leur construction et démultiplie alors cette fascination autour d'un agent fédérateur si puissant, et dont on ne connaît la recette que de manière nébuleuse. Bergson ajoute de manière plus pragmatique que les fonctions sociales de l'humour peuvent se concentrer dans le fait de « garantir la cohésion d'un groupe, dédramatiser des situations »[14], ou encore « faire passer des messages qui pourraient être vexatoires »[15]. Allant dans cette voie, Friends œuvre

[11] BERGSON Henri, *Le rire*, Éditions PUF, 2007, 259 p.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*

principalement dans ses procédés comiques pour souder le groupe d'amis, mais aussi pour apporter un point de vue léger aux vagues de situations plus difficiles que rencontrent les six personnages dans leur vie respective.

Le comique saisit finalement un point de jonction infiniment précieux entre l'art et la vie, ce qui rattache mais aussi sépare ces deux forces entre elles, et cumule donc une immense force créatrice pour produire un contenu unique et original avec une grande puissance de cohésion. Cette cohésion due au rire se ressent à la fois à l'intérieur de la fiction – en tant qu'il est ce qui lie et anime les personnages – mais surtout au travers d'un lien spectateur – fiction, reliant le téléspectateur aux personnages avec un attachement qui relève presque de l'amitié, tout en faisant constamment écho à sa propre vie.

Le mouvement premier qui m'a conduit à ce travail vient donc d'être couché ici : c'est ce désir de décrypter, analyser, déconstruire les processus de fabrication du rire qui, à la manière de Bergson, m'a poussée à décortiquer les effets de rire présents dans chaque épisode de Friends, pour y découvrir que la source d'attachement principale à la série résidait ici.

Dans nos relations humaines, le rire œuvre toujours de manière spontanée et contextuelle ; la chance qui est la nôtre en travaillant sur une série télévisée comme Friends est la faculté qu'a le sémiologue à décortiquer chaque phase de ces procédés comiques – ayant à disposition un objet sans limitation de temps ni d'espace pour l'étudier et tenter de le comprendre. De cette façon, une telle matière filante et insaisissable qu'est l'humour pourtant largement présent dans les interactions humaines devient alors objet dévoilé et dont l'opacité disparaît peu à peu.

En définitive, la force de cette série réside dans sa capacité à fidéliser le téléspectateur puisqu'il prend presque part au groupe d'amis, à ses préoccupations universelles mais surtout aux formes d'humour propres à chacun – tout spécialement à leur habitude de porter un regard bienveillant mais moqueur sur l'un ou l'autre de leurs amis. Ce regard empli d'amitié railleuse et satirique a trouvé un large public grâce à ce savant mélange qui fait de la série un véritable refuge de douceur et de bienveillance tout en étant – comme un plat gastronomique – assez « relevé » pour maintenir le spectateur en vie et le solliciter constamment.

Cette sollicitation internalisée a rattaché définitivement le public à la « cause Friends » en lui rappelant sans cesse qu'il fait partie intégrante du groupe d'amis, qu'il peut se moquer en même temps que les autres de tel ou tel personnage, tout en faisant preuve d'une immense

empathie pour chacun. C'est en *riant de* et en tournant en dérision les caractères presque caricaturaux et les réactions extrapolées de chacun des six personnages qu'une « rengaine » de l'humour peut se mettre en place. Aussi, plus on se moquera des idées loufoques de Phoebe, des manies de Monica ou encore de la simplicité d'esprit de Joey, et plus le public pourra en rire et ce d'autant plus rapidement qu'il aura saisi immédiatement la référence à tel ou tel trait de caractère, de plus en plus défini et ciselé au fil des saisons.

Par ailleurs, les six représentations très archétypées des personnages ne laissent donc comme choix au public que trois options féminines et trois options masculines auxquelles s'identifier. On pourra donc choisir, si ce n'est partant d'une évidence, du moins par défaut, la corrélation de notre personnalité par rapport à l'un ou à l'autre des six personnages ; mais on distinguera surtout, au travers de ces six personnalités opposées, laquelle sera élue comme notre favorite.
Tous les personnages de la série semblent être mis indistinctement en avant – aucun n'ayant été privilégié, au moins dans l'évolution de sa personnalité ou dans son temps de présence à l'écran – la possibilité est donc démultipliée de toucher un public d'autant plus large puisque six personnages, six vies, six caractères différents, complémentaires et entrecroisés attirent à eux d'autant plus de téléspectateurs venant d'horizons culturels, socio-économiques, et générationnels différents. Ainsi le panel reste grand ouvert, et libre est laissée la possibilité au public de piocher telle ou telle réaction, situation, blague à laquelle s'identifier pour bénéficier ainsi d'un sentiment d'appartenance vis-à-vis de ce qu'on a trop oublié être une simple fiction.

L'ouverture de l'épisode 7 de la saison 3 est la preuve tangible que les scénaristes de la série ont parfaitement saisi le double enjeu qu'était la connivence induite des personnages entre eux qui engageait instantanément la connivence du public vis-à-vis de ces personnages. La scène d'ouverture positionne les personnages dans leur contexte classique et donc dans la sphère du *connu* pour le téléspectateur : la bande d'amis est installée dans les canapés du *Central Perk* pour boire un café. Tandis que Ross semble déjà engagé dans une de ses histoires liées à son métier de paléontologiste, la caméra filme un à un chacun des protagonistes pour donner l'effet de rentrer dans leur tête, tandis que leur voix-off dit le fond de leur pensée. [Rachel] : « I love how he cares so much about stuff. If I squint, I can pretend he's Alan Alda. » (« *J'aime sa façon de s'impliquer autant. Si je louche un peu, j'ai l'impression que c'est Alan Alda.* ») [Monica] : « Oh, good. Another dinosaur story. When are those going to become extinct ? » (« *C'est reparti ! Encore une histoire de dinosaures. Quand vont-ils les*

exterminer ? ») [Chandler] : « If I was a superhero who could fly and be invisible, that would be the best. » (« J'aimerais être un super-héros qui vole et qui soit invisible. Ce serait le pied. ») [Gunther, le serveur] : « What does Rachel see in this guy ? I love Rachel. I wish she was my wife. » (« *Qu'est-ce-que Rachel lui trouve ? J'adore Rachel. J'aimerais qu'elle soit ma femme.* ») [Joey] : *chantonne dans sa tête « The Elephant Walk »* [Phoebe] Who's singing ? (« Qui chante ? »).

La force de cette ouverture d'épisode se trouve dans le rappel et l'ancrage, à travers l'enchaînement de ces cinq « réflexions », de la caractéristique dominante de chacun des personnages, tout en mettant en lumière le privilège qu'a le téléspectateur « d'entrer dans la tête » des personnages – raison de plus pour développer pour eux une véritable amitié composée d'attachement et d'empathie. La présence de Gunther, personnage secondaire de la série, au même titre, par exemple, que Janice, l'insupportable ex-compagne de Chandler, est là uniquement pour renforcer la connivence du public avec les personnages principaux, pour les mettre plus en exergue encore, et pour construire petit à petit une sorte d'aura indestructible qui lie à jamais les six amis entre eux, et avec le public.

En établissement un premier cheminement qui consistait à faire l'état des lieux des procédés du comiques présents dans la série, pour ensuite démontrer qu'une de leurs raisons d'être en était la création de lien, nous avons établi une première réflexion sur la puissance créatrice et les potentialités infinies de l'humour, mais aussi la chance qu'on en avait, dans le cas de la lecture de la série Friends, de pouvoir le décortiquer et l'analyser.

Il est temps à présent de se pencher sur l'effet de détournement systématique abordé dans cette première partie, afin de creuser *l'écart* qu'il créé et les nombreuses interprétations qui peuvent en découler.

HYPOTHÈSE 1

La série Friends offre à voir plusieurs niveaux d'énonciation qui correspondent à la création de ressorts comiques.

II. Analyse de la mise en abyme des procédés du comique dans la série Friends

Dans ce registre de la représentation que nous abordons à présent, nous tenterons de démontrer en quoi les procédés comiques révélés dans la première partie de notre travail supposent que nous nous penchions sur les différents niveaux d'énonciation et de lecture qu'ils engendrent, et la manière de décoder chacun de ces niveaux.

À chaque degré d'humour proposé pour chaque plaisanterie faite dans chaque épisode – à raison d'une *blague* par réplique – nous pouvons y appliquer de multiples degrés de compréhension pour le lecteur de la série, mais aussi de multiples degrés d'énonciation de ces procédés humoristiques. C'est ce que nous essaierons d'attester dans cette partie, tout en tâchant également de définir et d'interpréter l'écart qui se creuse donc entre chaque « marche » de signification révélée.

A. Plusieurs niveaux d'énonciation se distinguent dans la série, engendrant naturellement plusieurs niveaux de lecture

La particularité de la série Friends s'illustre dans ce que nous pouvons appeler trivialement le « talent de l'oignon » des scénaristes, soit cette capacité à mener un récit tout en lui apportant chaque fois plusieurs épaisseurs : un nombre de couches de compréhension difficilement calculable, et qui en cachent toujours une autre. Nous allons tenter, dans cette partie, de déceler la manière dont cohabitent les différents niveaux d'énonciation, en corrélation avec les différents niveaux de lecture.

Si nous définissions le niveau d'énonciation comme la manière d'imprimer son identité dans un discours, nous pouvons d'ores et déjà assumer le travail à la source de toute chose consistant, pour les réalisateurs, en la construction des fondations de l'histoire. Il faut alors bâtir le contexte de base et la quête principale des personnages principaux qui se concentre souvent sur « leur propre bonheur et leur équilibre, dans les séries centrées sur la vie privée », nous

explique François Jost dans son essai *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*[16]. Mais la clé principale de la « bonne histoire » par excellence serait, selon la définition de Martin Winckler : « Une histoire intéressante, qui n'a pas encore été racontée. Ou qui n'a pas encore été racontée comme ça. Autrement dit : une bonne série est écrite par un bon raconteur d'histoires. »[17]

À partir de ce premier niveau d'énonciation officiel, nous pouvons en déceler de multiples autres, plus cachés, et qui découlent de cette voie principale qui vise, pour des scénaristes, à proposer une bonne série à destination d'un public donné.

Si nous nous appuyons, pour dérouler notre raisonnement, de la méthode d'Yveline Baticle dans *Clés et codes de l'image*[18], nous pouvons statuer que l'image est faite de codes iconographiques qu'il faut décrypter en trois temps : le « message conscient » : l'image signifie quelque chose ; le « message subjectif » : l'image est créée par quelqu'un ; enfin le « message connoté » : l'image est culturellement partagée.

Nous allons tenter ici de traiter de front le message *conscient* et le message *subjectif* dans le cas de la série Friends pouvant se résumer, au degré zéro de l'interprétation, de la manière suivante : des scénaristes – message subjectif – proposent au public cible un contenu divertissant dans le genre du *sitcom* en suivant la vie quotidienne d'une bande d'amis dans le New York des années 1990.

Si nous nous élevons d'un degré à partir de ce postulat de départ, nous observons qu'il est immensément plus riche que le degré zéro des messages : le message conscient dévoile une infinité de significations proposées par une même image, une même situation, dans n'importe quel épisode, et définit de cette manière l'ADN de la série, tandis que le message subjectif – image créée à l'origine par les scénaristes – s'enrichit continuellement de différentes sources qui deviennent par conséquent à leur tour émetteurs de l'image produite. Le contenu final ne saurait être sensiblement le même que la production écrite de base, puisque toute l'équipe qui gravite autour des scénaristes le fait sensiblement et imperceptiblement graviter, évoluer, jusqu'à définir une forme aboutie différente. C'est le cas notamment des acteurs eux-mêmes qui transforment le personnage et l'action en fonction de leur identité propre, de leur personnalité, de leurs idées et de leur humeur, et donc sont un nouveau degré d'énonciation ; du réalisateur bien-sûr, qui dirige l'action en une orientation choisie, avant le travail du monteur

[16] JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?,* Paris, CNRS Éditions, 2011 ? 62p.
[17] WINCKLER Martin, *Petit éloge des séries télé*, Galimard, 2012, 128 p.
[18] BATICLE Yveline, *Clés et codes de l'image*, Magnard, 1985, 421 p.

qui peut largement influencer le propos de base, dans un sens ou dans l'autre, par la manière dont il agencera les différentes images de l'épisode en question.

Nombreuses sont les étapes et les modifications de l'énonciateur aux multiples têtes avant d'atterrir dans les mains du public qui, lui aussi, sera sollicité pour être partie prenante du travail de production, dans sa manière de réagir, de comprendre et même d'activer l'humour. Le rôle ici du public présent dans la salle lors du tournage est essentiel, d'abord pour le match qui s'opère avec les acteurs qui deviennent alors comédiens de théâtre et se doivent, comme sur toute scène, d'aller *contre* le public et son inclinaison naturelle, afin de le stimuler et de le maintenir plongé dans l'histoire racontée. Un public physique qui pourra aussi influer sur la suite de l'histoire en fonction de ses réactions plus ou moins intenses : si le rire est tonitruant après la réplique de l'un ou l'autre des personnages, ce dernier devra s'arrêter pour les laisser rire, ou bien même, grisé par son succès, improviser une réplique ou une mimique suivante prenant ainsi en compte de manière immédiate ce que le public présent a à lui dire. Ces réactions indispensables à l'identité de la série influenceront dans un second temps les réactions des téléspectateurs eux-mêmes, qui se laisseront facilement influencer par celles enregistrées dans l'épisode.

Mais le rôle du téléspectateur ne se réduit pas à être influencé dans ses réactions par un premier public trié sur le volet. Sa manière de comprendre les blagues, les références convoquées, l'activation, ou non, des différents degrés de compréhension proposés initialement par les scénaristes restent à son entière disposition et à son bon plaisir. Une véritable liberté est donc laissée au public de la série d'aller et de venir entre les différents degrés proposés, peut-être de rester sur celui qu'il saisit ou au mieux de pouvoir jongler aisément de l'un à l'autre, lorsque tous les degrés sont acquis par le téléspectateur le plus aiguisé.

L'illustration parfaitement didactique de cette « signature très Friends » qui consiste à multiplier les degrés d'énonciation et de lecture se présente à l'épisode 19 de la saison 6 lorsque, de retour au *Central Perk* pour boire un café, les amis de Ross se moquent de la différence d'âge qu'il y a entre sa nouvelle petite amie Lizzie et lui, au travers de piques lancées tour à tour au second degré : [Chandler] « So, why is she leaving ? Is it a school night and she has a lot of homework to do ? » (« *Pourquoi part-elle ? Elle a un devoir à rendre pour demain ? »)* [Monica] « Oh, I like Elizabeth. In fact, I like her so much that you tell her I want my cookies early this year. » (« *J'aime bien Elizabeth. D'ailleurs, je l'aime tellement que j'ai envie de m'inscrire aux girls-scouts avec elle. »)* et Phoebe d'enchaîner, goguenarde, en coupant Ross :

« Okay, I got a good one. Okay, um… What is she, like, 12 ? » (« *Attendez, j'en ai une bonne. Elle a quel âge ? 12 ans ?* »).

L'humour est double à ce moment : il est d'abord provoqué par la rupture de la blague de Phoebe en comparaison avec celle des autres : le premier degré qu'elle emploie pour se moquer de l'âge de Lizzie est totalement en décalage avec la tentative de finesse et de justesse que cherchaient ses amis dans leur raillerie. L'exercice consistait à envoyer une pique en rapport avec la différence d'âge de Ross et Lizzie, tout en évitant de citer frontalement ce verbatim-là, mais en employant à la place un ensemble de références qui permettaient de comprendre de quoi il s'agissait, et d'en rire. En faisant tout l'inverse de l'effet escompté, Phoebe provoque le rire une première fois, mais le redouble lorsque l'on s'aperçoit qu'elle est restée dans son propre degré d'humour, et pense être pourtant au même degré que ses camarades. Nous rions donc à la fois de ce décalage, mais aussi de voir Phoebe ne pas se rendre compte de ce décalage.
De quoi gargariser le public et le gonfler d'orgueil puisqu'il se rend compte qu'il est en parfait contrôle des différents degrés proposés par l'énonciateur, et qu'il dispose d'un avantage comparatif par rapport à Phoebe qui ne peut prendre de hauteur sur les différents degrés d'humour, puisqu'elle est au degré le plus bas.

Si les scénaristes de la série sont si friands du second degré, c'est parce que celui-ci touche au minimum deux grammaires d'interprétation : le premier et le second degré reçus en même temps par le téléspectateur qui fait lui-même le travail de sélection des informations en fonction de ce qu'il comprend et de ce qu'il interprète.

Revenons à présent au décryptage des codes iconographiques de l'image d'Yveline Baticle dans *Clés et codes de l'image* et spécialement au troisième temps qui correspond au « message connoté »[19], c'est-à-dire au fait que l'image soit culturellement partagée.
Ce registre de la *culture* fera l'objet d'une partie à lui seul, mais il nous semblait intéressant d'introduire ce propos en s'arrêtant quelque temps sur l'analyse que nous sommes en train de faire d'une série américaine, alors que nous tentons de la comprendre en français. La différence de culture créé un autre type d'écart et donc une réception totalement différente de cette histoire inscrite dans un espace (New York) et un temps (les années 1990) donnés qui ne sont pas les nôtres à l'heure où nous regardons la série. La question s'est posée avant même de commencer

[19] BATICLE Yveline, *Clés et codes de l'image*, Magnard, 1985, 421 p.

le visionnage de la série. Fallait-il la regarder en version originale ? En version française ? Sous-titrée en anglais ou en français ?

Le choix laissé au téléspectateur est, une fois encore, totalement entier, lui offrant dès lors une entière liberté de choisir de s'engager dans une version de Friends qui n'aura rien à voir avec les autres. En effet, l'écart se creuse entre le visionnage de la série en voix française et celui en version originale, puisque la plupart des références et des procédés comiques sont ancrés dans un certain contexte. Ainsi, la traduction française ne pouvant se faire de manière littérale, elle est souvent une interprétation supplémentaire, et donc se positionne comme un degré énonciatif de plus puisque le choix de la transposition d'une expression américaine, d'un jeu de mots, d'une référence culturelle changera du tout au tout lors de la transposition française.

Notre choix s'est arrêté sur le visionnage de la série en version originale, sous-titrée en français. Nous pouvions ainsi bénéficier du double-niveau d'énonciation – américain et français – et comparer simultanément les transpositions culturelles en fonction de la différence de nationalité du public.

C'est pourquoi, un des atouts de cette série reste le socle de compréhension et d'humour qui diffère entre chaque téléspectateur, mais qui est toujours présent. Malgré la double-altération que nous avons vécue en regardant cette série alors que nous venions d'une autre culture et d'une autre époque, nous nous rendons compte que nous récupérons toujours quelque chose de ce que nous regardons, même lorsque le cœur de la signification d'une situation donnée nous échappe en grande partie.

La « tolérance à l'ambiguïté » s'avère alors assez grande dans ce cadre d'énonciation, et nous pouvons baptiser cette tolérance comme une « compensation » puisque, même si nous saisissons qu'il y a un écart installé entre ce que l'énonciateur veut nous communiquer et ce que nous en retirons *in fine*, nous saisissons qu'une scène est drôle, et donc, malgré tout, nous rions. Dès lors se joue un certain mystère de ce qui se transmet dans l'intention parodique de départ.

Multiples sont les niveaux d'énonciation d'un épisode de Friends, et infinies sont les possibilités de lecture. L'arbre des probabilités créé pour chaque communication et chaque réception d'une image fabriquée semble, malgré l'éclaircissement que l'on a pu en donner, toujours quelque peu mystérieux et donc irrésolu. Cependant, l'intérêt que nous portons à cette démultiplication des options de circulation des images dans la série Friends se concentre surtout sur le point névralgique de *l'écart* : cette zone de non-droit que notre cerveau n'ose approcher,

possédant les tenants et les aboutissants des différents degrés abordés, mais jamais le fossé qui les sépare. Ainsi, comment interpréter ce fameux écart décelé – mais pas démantelé – entre les différents degrés d'humour, de compréhension, de réception, de lecture d'une même image donnée ?

B. Une interprétation de cet « écart » décelé

L'écart que nous essayons paradoxalement de creuser, dans le contexte de la série Friends, représente symboliquement la cristallisation de l'impossibilité d'une définition claire des frontières encadrant les différents niveaux d'énonciation et de réception. En effet, si les marches qui échelonnent les différents degrés peuvent être visualisées et délimitées clairement, leur nombre reste néanmoins difficilement quantifiable, et l'espace qui sépare chacun d'eux un *no man's land* encore à défricher.

Heureusement, notre sillon de recherche fut précédé des précieux écrits du sociologue Erving Goffman et de ses réflexions éclairantes sur les notions d'interactions sociales, sur le souci de ne pas perdre la face ou encore sur le stigmate. Mais c'est son apport théorique sur le concept du décalage, de l'écart, autrement dit de la fameuse *brèche* de compréhension qui ont particulièrement attiré notre attention. Car c'est bien de l'écart créé par des brèches de connexion ou de compréhension que surgit l'humour dans Friends. Dans cet espace créé entre deux niveaux de connexion peut alors venir se loger quelque chose de l'ordre de la tension comique instaurée.

Dans *Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences*[20], Sylvain Pasquier définit le sociologue comme proposant une lecture du social qui découvre « un jeu dans les marges duquel les acteurs construiraient leur liberté ». Même si l'hypothèse de Sylvain Pasquier tente de résumer l'œuvre complète d'Erving Goffman, sa lecture peut éclairer la nôtre sur la notion de décalage, notamment au travers du mot culminant de la phrase : la liberté. Liberté du téléspectateur de s'approprier cette brèche, de s'en servir de vecteur d'identification, de tremplin de compréhension, d'appropriation de la situation, d'accommodement ou d'acclimatation à une situation communiquée que l'on doit réceptionner…

[20] PASQUIER Sylvain, « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », Revue du Mauss 2003 / 2, n°22, Éditions La Découverte, p. 388 à 406

La brèche créée peut de cette manière répondre à la quête sous-jacente et ultime du public friand de séries : c'est cette recherche de compensation symbolique de notre monde que nous offrent les scénaristes de Friends et qui dévoile tout son potentiel mythique dans une multitude de brèches créées tout au long des histoires racontées.

Par ailleurs, ces brèches n'existent que parce que les différents niveaux d'énonciation lui préexistent. Tel un négatif de photo, la brèche de compréhension ne se révèle qu'en surimpression d'une image déjà donnée au public, comportant son propre système de signification, de dénotation et de connotation. L'accumulation de plusieurs niveaux créé dès lors une accumulation des connotations déjà existantes ainsi que la fabrication d'une connotation propre à la brèche elle-même.

En ce sens, tentons de regarder la brèche comme le symptôme de nos aspirations et comme le catalyseur de nos projections : la fiction œuvrant souvent comme catharsis, *l'écart* peut être tout simplement un moyen d'accueillir, voire même d'absorber ce que la série dit de nous et ce qu'elle nous renvoie comme symboles, comme échantillons de compréhension sur nous-même et sur notre monde que nous ne pouvons accueillir pleinement et immédiatement. Alors, la brèche devient de surcroît une zone tampon entre le message d'origine que l'énonciateur veut communiquer, et la disposition interne du récepteur à s'y ouvrir entièrement. Encore une fois, ce tampon par lequel passe le message, entre le destinateur et le destinataire, sera à l'envi un tamis à la filtration plus ou moins fine de l'information reçue : une situation mise en scène avec différents degrés d'humour dans un épisode de Friends, dont le but est la réception par le rire pourra alors être perçu de multiples manières.

Si une des réflexions face à ce tamis peut être la position passive dans laquelle se situe le spectateur, nous avons observé qu'il pouvait, au contraire, s'octroyer un pouvoir tout autre, se rapportant au concept de zone d'incertitude développé à l'origine en sociologie. Cette zone dite *d'incertitude* – comme la brèche que nous évoquions plus tôt – n'appartient à personne en particulier et n'a pas fait l'objet d'une loi ou d'un code de conduite à respecter. Elle peut alors facilement être prise d'assaut par telle ou telle partie prenante de la conversation afin d'augmenter son pouvoir comparatif. Dans le cas de la relation émetteur-récepteur à l'intérieur de la série Friends, la brèche créée entre plusieurs degrés de compréhension peut tout simplement être accaparée personnellement par le téléspectateur qui, au lieu d'être dans le rôle du récepteur passif, devient alors partie prenante du processus de circulation de l'information.

Prenons l'exemple de l'épisode 3 de la saison 7 qui offre une infinité de degrés de compréhension. Il s'agit d'une discussion entre Monica et Phoebe à propos d'une recette au gâteau au chocolat que possédait la grand-mère de Phoebe, et que Monica tente par tous les moyens de retrouver. [Phoebe] : « My grandmother said she got the recipe from her grandmother : Nestlé Toulouse *(prononcé à la française).*

- What was her name ?
- Nestlé Toulouse.
- Nestle Tolhouse ??! *(Monica reprend le nom, en version américaine)*
- Uh ! You Americans always butcher the French language. »

(« *Ma grand-mère a eu la recette de sa grand-mère, Nestlé Toulouse. / Quel nom ? / Nestlé Toulouse. / Nestle Tolhouse ??! / C'est fou, les Américains massacrent toujours la langue française…* »)

Les différents niveaux présentés ici restent à l'entière et libre réception du public. La prononciation à la française d'un nom que Phoebe pensait – ou laissait penser – qu'il appartenait à son aïeule française, alors qu'il s'agissait de la marque américaine d'une préparation pour gâteau au chocolat dévoile déjà deux degrés : le premier concerne la confusion de nationalité et d'objet faite par Phoebe, le second concerne la zone d'incertitude que Phoebe détient elle-même : a-t-elle confondu les origines de cette recette de gâteau ? Ou bien a-t-elle inventé ce mensonge pour éviter les foudres de Monica ?

Un autre niveau d'énonciation se révèle alors dans la corrélation entre la zone d'incertitude appartenant à Phoebe, et celle qui appartient au lecteur de cette histoire : le public peut alors décider – de son propre chef – de croire à la version officielle donnée par Phoebe, ou bien décider d'avoir sa propre version de l'histoire, tout en doutant de la sincérité des personnages. Du reste, la chute de ce dialogue se trouve dans la dernière réplique de Phoebe qui, d'un air dédaigneux, lance à Monica : « You Americans always butcher the French language. ». En se plaçant avec supériorité du côté des français qui méprisent les Américains, Phoebe offre encore deux degrés de lecture à ses téléspectateurs. C'est d'abord la pique lancée au premier degré à Monica, et sa signification qui nous ouvre sur une connotation riche de sens : *l'américanisme* de Phoebe qui s'approprie les valeurs françaises sans y appartenir du tout. C'est ensuite la zone d'incertitude qu'elle maîtrise à la perfection, et qui laisse dubitatif sur le premier ou le second degré de sa réplique. C'est enfin le renversement de situation mené d'une main de maître par Phoebe qui se voyait réprimander par Monica et qui, pour reprendre l'aval sur la

conversation, a décidé, comme dans une joute oratoire, de miser sur l'argument *ad hominem* couchant immédiatement l'adversaire : ici la réplique cinglante et méprisante sur l'incapacité de Monica de se mettre au niveau intellectuel et culturel de Phoebe, puisqu'elle est confondue dans la masse informe américaine qui « massacre toujours la langue française ».

En découvrant l'existence d'un écart se creusant à chaque circulation de l'information entre le scénariste de Friends (émetteur originel) et le public (récepteur final), nous pouvons mesurer toute l'ampleur de la masse significative offerte par le contenu de chaque épisode. La connotation de chaque image donnée à voir dans Friends semble être le point névralgique de toute sa construction. Des multiples niveaux d'énonciation auxquels font écho des niveaux de lecture encore démultipliés, nous pouvons extraire un résidu de compensation symbolique. Et cette compensation symbolique semble être finalement la simple rectification des faiblesses de la société. Ainsi, si le rire vient corriger un individu qui s'écarte légèrement des normes du groupe, il agit comme « régulateur social »[21] estime Bergson dont le but ultime serait une sorte d'édification morale attribuée au seul rire.

« *Castigat ridendo mores* », c'est cette interprétation que nous souhaiterions finalement accorder officiellement à la création de l'écart opérée.

[21] BERGSON Henri, *Le rire*, Éditions PUF, 2007, 259 p.

HYPOTHÈSE 2

Dans cet escalier de sens produit par la série, nous reconnaissons des mythes fondateurs et représentatifs d'une certaine société contemporaine.

III. Reconnaissance de la présence de mythes modernes dans la série Friends

Après une première partie consacrée à l'apport des sciences de l'information et de la communication dans l'analyse des procédés comiques de la série Friends, nous abordons à présent l'angle de vue d'une nouvelle discipline qui n'est autre que la sémiologie de l'image et qui nous permet d'entrer pleinement dans le cœur de notre sujet. Mais avant cette immersion dans l'antre mythologique de Friends, prenons le temps de définir les termes que nous allons utiliser. La sémiologie est une discipline interprétative, que définit son *père* Ferdinand de Saussure comme une « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale »[22]. La sémiologie a donc pour objectif de dénaturaliser l'interprétation ordinaire du réel afin de s'intéresser à ce que les signes représentent, à la manière dont ils produisent du sens, et à ce que nous pouvons en interpréter à partir de nos références culturelles.

L'image, quant à elle, vient du latin *imago* qui signifie : ce qui vient de quelque chose, au sens de la représentation. De ces représentations mobilisées apparaît ensuite le mythe que nous pouvons définir comme un ensemble d'idées structurantes de base. Aussi nous tenterons, dans cette troisième partie, d'appréhender la série Friends à travers une approche sémiologique afin de discriminer les mythes fondateurs de la société contemporaine, mis en exergue par les scénaristes de Friends.

A. La sémiologie de l'image permet de reconnaître la présence de mythes

L'apport de la sémiologie nous permet, dans notre lecture d'abord flottante et intuitive de la série, de confirmer le décryptage des mythes devinés en surimpression de l'histoire racontée. De fait, tout ce que mobilisent instinctivement les individus pour reconnaître, déchiffrer et interpréter les images reçues constitue ce que nous nommons une grammaire d'interprétation qui conduit à la convocation de mythes.

[22] SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, 520 p.

Le point de départ de notre introspection étant bien-sûr l'ouvrage fondateur de Roland Barthes : *Mythologies*[23] qui souhaite démontrer et même démonter l'imagerie de la France des années 1950. Transposé aux États-Unis des années 1990, notre cheminement reste le même puisque, quel que soit l'objet analysé, nous nous rendons compte qu'il se résume en un système de signes que le mythe transformera par la suite en sorte de vérité éternelle.

Avançant masqué, l'objet mythifié véhicule un ensemble de valeurs appartenant souvent, selon Roland Barthes à la société bourgeoise, d'une complexité et d'une richesse symbolique infinies. Dans la deuxième partie plus théorique de son ouvrage nommée *Le mythe, aujourd'hui*, Roland Barthes proclame, en ouverture du chapitre *Le mythe, à droite* : « Statistiquement, le mythe est à droite. Là, il est essentiel : bien nourri, luisant, expansif, bavard, il s'invente sans cesse. »[24] Nous reviendrons dans une partie suivante sur toute la dimension bourgeoise que possède intrinsèquement le mythe, mais nous préférons d'abord nous arrêter ici sur l'accumulation d'adjectifs que le sémiologue nous offre pour décrire le mythe.
Si Barthes lui-même a pu déceler des mythes encore jamais délimités en tant que tels sur sa propre société, nous pouvons sans hésitation utiliser le même processus pour les débusquer dans la série Friends.

Friends n'est pas un objet pris au hasard dans notre quête de mythes composant la société contemporaine, puisque cette série est selon nous une véritable machine à produire, révéler et véhiculer des mythes. Si « le mythe est une parole »[25] selon Roland Barthes, il ne peut mieux être servi que par ce sitcom qui fait du dialogue son mode opératoire principal et de l'anecdote sa marque de fabrique. Et c'est parce que la situation de départ de la série se résume si facilement – la vie quotidienne de six amis à New York dans les années 1990 – que la mobilisation des mythes est d'autant plus simple. En effet, plus les objets étudiés sont quotidiens et s'inscrivent dans le cadre le plus banal et le plus commun qui soit, plus leur circulation sera rapide et élargie, et plus leurs propriétés communicationnelles et médiatiques seront puissantes. Et c'est à ce moment-là que la sémiologie pourra rencontrer les sciences de l'information et de la communication. En quoi donc est-ce-que nous pouvons déceler la production de sens à partir des objets culturels convoqués dans la série ?

---

[23] BARTHES Roland, *Mythologies*, Éditions du Seuil, 1957, 247 p.
[24] *Ibid.*
[25] *Ibid.*

Notre société étant « le champ privilégié des significations mythiques »[26], elle devient alors un terrain de jeu inépuisable pour les scénaristes de la série et une source d'inspiration majeure. Outre la sollicitation – plutôt rare – de mythes classiques, approchons-nous de plus près des familles créées qui sollicitent le plus de significations mythiques et dont les illustrations, tout au long des épisodes, sont les plus récurrentes. Il s'agit ici essentiellement de la famille des mythes cinématographiques, et de celle des mythes reliés au discours amoureux – toutes deux mobilisant largement un ensemble de symboles appartenant à notre culture contemporaine. Nous nous pencherons dans cette partie de *reconnaissance* des mythes sur la famille des mythes cinématographiques, pour ensuite explorer la famille de mythes du discours amoureux dans la partie suivante qui s'attachera à l'exploration du *détournement* de ces mêmes mythes.

En réalisant notre lecture flottante des différents mythes présents dans les quelques deux-cents épisodes de la série, nous remarquâmes rapidement la présence très nombreuse de références cinématographiques du XXème siècle.
C'est d'abord, dans l'épisode 4 de la saison 2, un clin d'œil à la fameuse scène du monument du cinéma hollywoodien *Singing in the rain*, lorsque Ross déambule joyeusement dans les rues de New York sur l'air éponyme de *Singing in the Rain*, sans pluie mais avec la même légèreté et le même enthousiasme que le personnage principal de la comédie musicale. Chaque mimique et chaque geste totalement caricaturé est une référence satirique au genre de la comédie musicale, confirmée par la réplique d'une des deux spectatrices, assises sur leur banc public, de la déambulation de Ross : « Well, somebody got some last night ! » (« *On se l'est donnée, cette nuit !* »).

C'est aussi, dans l'épisode 12 de cette même saison, la parodie des séries policières et de leurs codes propres lorsque Ross tente de retrouver son singe Marcel, vendu à un zoo de la ville. Le balayeur du zoo, disposant d'informations – qu'il juge de la plus haute importance – à ce sujet, lui glisse à l'oreille, d'une voix mystérieuse et qui se veut quelque peu inquiétante : « Meet me in the nocturnal house in fifteen minutes. » (« *Retrouvez-moi au pavillon nocturne dans un quart d'heure* »). Puis plus tard, à ce fameux rendez-vous, accompagné en fond sonore d'une musique digne des plus grands moments de suspense du cinéma policier, ce même balayeur se permet d'épiloguer, à la vue de Ross, sur la cage des chauve-souris : « Ah, the bat. Ambassador of darkness. Flitting out of his cave like a winged messenger. Sightless specter of

[26] *Ibid.*

the macabre. » (« *Ah, la chauve-souris… Ambassadrice des Ténèbres, s'envolant de sa grotte comme une messagère ailée. Spectre aveugle du macabre.* ») avant d'être coupé dans son élan par un Ross dubitatif à la vue de ce spectacle : « Buddy, my monkey ? » (« *Euh, et mon singe… ?* »).

C'est encore, un épisode plus tard, la mise en scène des retrouvailles inespérées entre Ross et son singe Marcel, à la manière de la célébration d'une amitié particulière dans la fiction. L'épisode se clôture par un fondu enchaîné de multiples moments heureux partagés entre Ross et son singe, sur fond de musique joyeuse et d'images au ralenti : nous pouvons les voir tour à tour se promener dans les rues de New York en riant, prendre des photos souvenir, partager une glace, éclater de rire… Le tout dans le but de *singer* – le terme n'est que trop adapté ici – les ellipses de temps souvent résumées au cinéma dans ce format « muet » pour résumer une période particulièrement heureuse et sans péripéties d'une relation amicale ou amoureuse entre deux personnages.

C'est enfin, dans l'épisode 2 de la saison 5, le superbe coup d'éclat de Ross – toujours lui – qui, se complaisant dans son état de tristesse et de déprime, clôt une discussion avec Rachel sur ce ton : « I think I'm going to go wander out in the rain for a while.

- [Rachel] But it's not raining.
- *(Comme si c'était la goutte d'eau qui faisait déborder le vase)* I can't catch a break ! »

(« Je vais aller marcher sous la pluie. / Il ne pleut pas. / Je n'ai vraiment pas de chance ! »)
Ici, la référence cinématographique est plus subtile parce qu'elle ne concerne pas un film ou un style de cinéma en particulier, mais plutôt un stéréotype lié à un certain archétype véhiculé dans le cinéma : la pluie comme symbolique de la tristesse. La déambulation lente voire errante d'un personnage sous la pluie est en fait la représentation imagée de ses pensées noires et de son sentiment d'abattement.

La référence à ce style de mise en scène cinématographique est d'autant plus satirique et parodique dans notre exemple parce que, ce qui normalement est connoté, c'est-à-dire livré par des images au fort potentiel d'interprétation, devient verbalisé par Ross qui en enlève alors tout le mystère et la puissance romantique. La chute vient confirmer l'intention parodique d'utilisation du mythe de la déambulation sous la pluie : Rachel réplique, de manière rationnelle à son ami Ross qu'il ne pleut pas, et cette observation semble être le coup de grâce pour ce

dernier. Comment pouvoir s'épancher dans son malheur si ce n'est en pleurant sous la pluie ? Mais nous n'irons pas plus loin dans cette réflexion puisque nous arrivons alors non plus au stade de reconnaissance des mythes, mais au point de reconnaissance du détournement systématique de ces mêmes mythes.

C'est ainsi que nous avons pu partir de la sémiologie pour, dans la construction d'une fiction telle que Friends, *reconnaître* un puits de significations mythologiques dans chaque image communiquée. Nous nous attacherons à présent à percer la manière très propre aux scénaristes de la série de détourner sans cesse ces mythes qui fondent une certaine société contemporaine, pour déclencher le rire, avant de conclure ce temps de *reconnaissance* par une énième lumière de Roland Barthes : « Le mythe ne cache rien et il n'affiche rien ; il déforme, le mythe n'est ni un mensonge, ni un aveu : c'est une inflexion. »[27]

B. Ces mythes fondateurs d'une certaine société moderne sont systématiquement détournés dans la série

En tentant de démystifier la naissance du rire dans la série Friends, nous sommes parvenus au décryptage des mythes comme source initiale de cette construction fictionnelle, et par la reconnaissance des mythes, nous découvrons finalement que notre véritable quête n'est autre que la découverte du mythe comme fondement de nos sociétés, non pas seulement d'une certaine société contemporaine mais bien de toutes les sociétés, jusqu'à la plus ancestrale. Dans son *Petit éloge des séries télé*, Martin Winckler nous interroge : « Pourquoi aimons-nous les histoires ? »[28] avant de répondre : « Comme la station debout et la parole, la capacité d'inventer et de raconter des histoires est un acquis évolutif qui a permis la survie des êtres humains et le développement de leurs cultures. De fait, le goût pour les histoires est commun à tous les peuples, et toutes les traditions sont fondées sur des récits originels, des récits d'apprentissage, des leçons de morale ou de vie. »[29]

Aussi, nous ne pouvons aborder la manière de détourner les mythes sans d'abord en expliquer leur cause profonde. Toute société étant fondée originellement sur des mythes, la fiction télévisée ne fait donc que renvoyer à une fonction fondamentale des sociétés humaines

[27] BARTHES Roland, *Mythologies – Partie II : Le mythe aujourd'hui*, Éditions du Seuil, 1957, 247 p.
[28] WINCKLER Martin, *Petit éloge des séries télé*, Galimard, 2012, 128 p.
[29] *Ibid.*

qui est celle du conte et du conteur. La production délivrée par les scénaristes de Friends n'est autre que celle des « nains sur des épaules de géants »[30], héritière d'une culture – d'abord orale – et qui s'est inscrite dans le temps et dans la mémoire collective des individus.

Appliquée à notre époque et à ses codes, la télévision de divertissement ne ferait donc que mobiliser un ensemble de représentations symboliques des espoirs, des rêves ou encore des angoisses qui habitent l'inconscient collectif d'une culture à un moment donné. Alors seulement, nous pouvons parler de récupération, de recyclage, d'exploitation, puis de détournement voire de déconstruction des mythes modernes, comme procédé principal de construction de la fiction dans la série Friends.

Prenons l'exemple de la famille de mythes du discours amoureux – terme emprunté à Roland Barthes et ses *Fragments d'un discours amoureux*[31] – qui révèle parfaitement l'universalité des codes empruntés à la relation amoureuse tout en l'ancrant dans une époque donnée. Le long dialogue partagé entre les six amis, dans l'épisode 3 de la saison 1 en est l'illustration la plus complète. Monica décide de rompre avec son petit ami Alan, ce qui horrifie, non ce dernier, mais bien les amis de Monica qui avaient un immense attachement pour cet Alan en question. L'annonce de la rupture de Monica à ses amis provoque une vague d'effarement général, et chacun d'entre eux réagit à la situation en récupérant toute la symbolique du discours de la rupture amoureuse.

[Monica] « All right, we have to talk. I mean, there is really no easy way to say this. I've decided to break up with Alan.

- [Ross] Is there somebody else ?
- [Monica] No, it's just… Things change, people change.
- [Rachel] We didn't change.
- [Joey] So that's it ? It's over ? Just like that ?
- [Phoebe] *(ton nerveux)* You know, you let your guarde down, you start to really care about someone and I just… I… *(Elle n'arrive pas à finir sa phrase)*
- [Ross] I mean I just want things back you know, the way they were.
- [Monica] I'm sorry.
- [Chandler] *(ton ironique)* Oh, she's sorry. I feel better.

[30] « *Nani gigantum humeris insidentes* » : citation attribuée à Bernard de Chartres (maître du XIIème siècle) pour évoquer l'influence des travaux des grands penseurs du passé sur ceux qui souhaitent en être aujourd'hui.
[31] BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions Points, 1977, 352 p.

- [Rachel] *(éclate en sanglots)* I just can't believe this. I mean with the holidays coming up. I wanted him to meet my family.
- [Monica] I'll meet someone else. The'll be other Alans !
- [Everyone] *(ton ironique et désabusé)* Oh, yeah, right.

(« *Il faut qu'on parle. C'est au sujet d'Alan. J'ai un truc à vous dire. Bon, y'a pas trente-six façons de le dire… J'ai décidé de rompre. / Il y a quelqu'un d'autre ? / Non ! c'est juste que… tout change. Les gens changent. / On n'a pas changé. / Alors, quoi ? c'est fini ? Comme ça ? / Voyez, on se laisse aller. On commence à s'attacher et puis… / Je veux juste que les choses reviennent comme avant ! / Je suis désolée. / Elle est désolée ! Je me sens tout de suite mieux ! / J'y crois pas ! En plus, c'est bientôt les vacances. Je voulais lui présenter ma famille ! / Je rencontrerai quelqu'un. Il y aura d'autres Alan. / Ouais, c'est ça !* »)

Cet échange arrive au tout début des dix saisons, et « surjoue » donc le mythe de la rupture amoureuse en filant la métaphore sur une durée assez longue et en utilisant tous les personnages. Cette scène agit alors comme une scène d'ouverture puisqu'elle a pour rôle, au bout du troisième épisode de la saison 1, d'ancrer les personnages, la relation qu'ils entretiennent et leurs principaux traits de caractère dans la mémoire du téléspectateur, mais surtout d'habituer ce dernier à une certain mode de communication des personnages entre eux, et des scénaristes vis-à-vis du public qui consiste à détourner les mythes convoqués. Le mode opératoire de cette scène-ci est particulièrement didactique, en comparaison avec des scènes utilisant les mêmes procédés, mais arrivant plus tard dans les saisons.

En effet, tout le vocable symbolique de la rupture amoureuse semble avoir été utilisé, ainsi qu'un panel d'émotions presque exhaustif, allant du déni et du marchandage (Ross), de l'incompréhension et de la colère (Joey), de l'effondrement et des sanglots (Rachel) à la résignation (Phoebe) et même au sarcasme (Chandler) ; toutes ces réactions ayant pour objectif de parcourir – grâce à une réplique bien sentie – toutes les phases du deuil en un seul échange. Face à l'annonce de Monica, le cycle théorique des cinq étapes du deuil – attribué à la psychiatre Elisabeth Kübler-Ross – que sont le choc, la colère, le marchandage, la dépression et l'acceptation est donc incarné tour à tour par les cinq amis, et encore une fois maltraité pour parodier le mythe de la rupture amoureuse qui est ici transformé en dépression amicale post-rupture amoureuse.

Le mode opératoire de cette déconstruction sera petit à petit adopté par le public et internalisé de manière à ce que le processus de détournement du mythe arrive à son but qu'est la provocation du rire, et ce le plus rapidement possible. Dès lors, nous pouvons parler d'une véritable *signature Friends* puisque l'identification de ce procédé devient presque immédiate et rassure le téléspectateur sur l'ADN propre de la série qui ne change pas durant les dix saisons, malgré l'évolution de la vie des personnages. Et parce que l'identité de la série se renforce au fil des saisons, nous réalisons qu'elle devient au fur et à mesure assez puissante pour se faire auteur de ses propres mythes, qui pourront être réutilisés par la suite, voire même réappropriés par d'autres, et déconstruits à leur tour.

La fabrication de ces mythes, donnant à Friends un nouveau rôle de démiurge, se fait dans un temps et un lieu donnés – les quelques 230 épisodes de la série s'étalant sur une dizaine d'années. Il s'agit donc d'ancrer ces mythes par la répétition car, comme l'explique Umberto Eco dans un article intitulé *Innovation et Répétition*[32], c'est d'abord le plaisir que provoque en nous la répétition qui nous attache aux séries, plaisir qui trouve ses racines dans notre enfance, où nous demandions à nos parents de nous relire à satiété notre histoire préférée. Aussi, c'est grâce à l'unique biais de la répétition, qui plus est relevant d'un procédé du comique des plus répandus, que Friends développe ses propres mythes en les faisant apparaître de manière très récurrente et en les ancrant de cette manière dans la mémoire collective.
Il s'agit plus précisément de formules devenues symboles mêmes de la série comme la fameuse approche séductrice de Joey à travers sa question « How you doin' ? » devenue presque une maxime ; le cri emblématique de Janice, la très extravagante ex-copine de Chandler : « Oh, my, God ! » ou encore l'excuse ultime de Ross pour justifier son aventure d'un soir auprès de sa désormais ex-petite amie Rachel : « We were on a break ! ».

Chaque formule répétée dans différents contextes, et revenant dans de nombreux épisodes, a permis de devenir une signature propre à un personnage, une rengaine qui créé immédiatement le rire et la connivence avec le public, et donc un sceau posé sur la série qui peut alors devenir une *marque* à part entière.
Dans cette continuité logique, ces formules ont d'ailleurs fait l'objet de nombreux produits dérivés, et furent même – dans le cas du dilemme irrésolu « We were on a break » de Ross –

[32] ECO Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », journal de l'académie américaine des arts et sciences, article extrait du numéro intitulé « The moving image », 1987, volume 114, n°4

l'objet d'une mise en place d'un dispositif de marketing appelé « nudge » (soit « coup de coude » en anglais). L'objectif étant de pousser les riverains à jeter leur mégot dans une poubelle plutôt que par terre, un cendrier spécial fut mis en place, proposant deux options – oui ou non – pour jeter son mégot, et deux poubelles à disposition, à la question « *Did Rachel and Ross were on a break ?* » (« Est-ce-que Rachel et Ross étaient en pause ? »)[33].

Finalement, en analysant le détournement du mythe comme procédé récurrent de fabrication de l'humour dans Friends, nous avons pu découvrir que le mythe en question pouvait d'abord témoigner de l'héritage culturel dont dispose notre mémoire et notre inconscient collectifs ; mais qu'il pouvait tout autant se révéler à partir des images véhiculées par la fiction. Ces deux révélations découlent en fait d'un certain ordre chronologique et hiérarchique que nous n'avons pas encore abordé : c'est parce que la mobilisation de mythes classiques et plus contemporains devient un véritable habitus dans la construction narrative de Friends tout autant que dans sa réception que les scénaristes peuvent se permettre, au bout de plusieurs saisons, et conscients du succès de leur recette, de créer des mythes *ex nihilo*, appartenant en propre à la série. Et c'est cette construction de mythes qui propulse la série Friends dans une dimension hautement plus symbolique, structurant et fortifiant son identité pour en faire une recette presque magique de succès.

C. <u>La présence de ces mythes suppose nécessairement un socle d'infra-ordinaire</u>

La reconnaissance de la présence et du détournement des mythes comme ADN de la série Friends nous amène à présent sur le terreau fertile de l'infra-ordinaire comme socle de départ de l'éclosion de tous ces mythes. En effet, la multiplication de la circulation des images symbolisant la société new-yorkaise des années 1990 suppose à l'origine la concentration de la narration sur la vie quotidienne des personnages. De cette manière, la série adopte un langage commun transversal voire presque universel qui n'est rendu possible que parce qu'elle touche aux mouvements répétitifs, routiniers et quotidiens partagés par toute personne humaine.

Les métiers de l'humour le savent bien : pour réussir un one-man-show, rien de tel que des références constantes à la vie quotidienne des gens, le talent de l'humoriste se mesurant inconsciemment à sa capacité à raconter avec humour et à tourner en dérision ce que le public

[33] Voir annexe 2, p.66

vit, ressent, interprète, rate : ses manies, ses réactions, ses déboires, ses expériences quotidiennes. Le cheminement des scénaristes de la série Friends est sensiblement le même, et c'est ce que Georges Perec nomme « l'infra-ordinaire », développant sa réflexion ainsi : « Le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte ? […] Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique. […] Interroger ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine. »[34].

Il semble donc qu'à travers notre recherche de déconstruction des mythes se dévoile de manière sous-jacente l'indispensable base de l'infra-ordinaire : interroger le traitement des choses les plus banales, des moments les plus futiles, des relations les plus simples, des échanges les plus triviaux. Et Georges Perec de compléter notre propos sur ces interrogations de la chose banale : « Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité. »[35].

Nous touchons ici du doigt – grâce à la réflexion très novatrice de Georges Perec dans les années 90 mais qui reste toujours infiniment d'actualité – à cette quête de vérité qui se dévoile de manière sous-jacente : que sommes-nous réellement venus chercher en nous plongeant de manière fortuite dans le visionnage de cette série ? La réponse n'en est que plus limpide : une aspiration universelle, celle de trouver dans ce monde construit la familiarité rassurante d'une actualité qui est la nôtre et des contradictions humaines que nous connaissons, tandis que les émetteurs de cette série cherchaient quant à eux à répondre à un objectif tout aussi universel pour un producteur de fiction télévisée : faire naître chez le spectateur « le sentiment que le récit est une fenêtre donnant sur la réalité »[36].

L'exploitation, voire même le « culte du banal » si nous reprenons les termes de François Jost dans son essai éponyme[37] créé, par effet de miroir, un attachement immédiat et durable à la série, et explique en grande partie son succès, justifiant l'exploitation de toute une mythologie, rendue possible seulement parce qu'elle vient se positionner en surimpression sur

[34] PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Éditions Le Seuil, 1989, 128 p.
[35] *Ibid*.
[36] JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 62 p.
[37] JOST François, *Le culte du banal – De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 127 p.

le récit du quotidien. La narration germant à partir de l'exploitation de l'infra-ordinaire ouvre une possibilité d'identification extrêmement puissante, mais dont les scénaristes eux-mêmes ne peuvent détenir toutes les ficelles puisqu'ils doivent parler à et au nom d'une masse de récepteur indistincte, tandis que chacun des récepteurs de cette masse recevra les images comme références personnelles à sa propre vie.

En outre, les conditions de réception de la série permettent d'opérer une sorte de « transaction continue » entre les producteurs de la série et l'individu qui se trouve face à son téléviseur dans les années 1990, ou devant son ordinateur, sur la plateforme *Netflix* aujourd'hui. Transaction réalisée finalement avec l'individu lui-même qui lit, interprète et fait siennes des identités, des désirs et des frustrations présents à l'écran qui, par un très grand réalisme opératoire, nous connecte aux fondements de notre identité personnelle et sociale. Aussi, les lieux communs véhiculés dans Friends, grâce au seul intérêt des scénaristes pour la chose quotidienne deviennent moins stéréotypes qu'archétypes. Le caractère domiciliaire et répétitif de la série, à l'époque diffusé jour après jour à la même heure ; sa grande lisibilité due aux thématiques abordées et à une narration accessible au plus grand nombre, ne réclamant ni coût d'entrée ni une déclaration dispendieuse pour la suivre favorisent son inscription dans l'expérience quotidienne et intime des individus. C'est alors que le temps vécu de Friends et le temps vécu du téléspectateur tendent à s'entremêler et à se fondre peu à peu dans une même trame expérientielle.

Ainsi, la banalité visionnée et la banalité vécue ne peuvent être partagées que parce qu'elles ont en commun l'espace et le temps ; mais c'est surtout le langage qui semble les réunir définitivement. En « inventant le quotidien » pour réutiliser l'habile formule de François Jost dans *Le culte du banal* [38], les scénaristes de Friends, au travers de leurs personnages, décident de l'*habiter*, et ainsi donc de *narrativiser* la somme de menus actes qui peuplent une journée. Et François Jost d'ajouter à cette idée la réflexion suivante : « La vie n'étant pas une tension vers l'originalité ou l'héroïsme, mais la glorification des gestes quotidiens. »[39]

En est l'illustration ultime celle des *gestes quotidiens* de Joey, en ouverture de l'épisode 10 de la saison 5, lorsqu'il apprend à Ross, nouvellement au chômage, à ne rien faire de sa journée. Après avoir installé Ross dans son fauteuil réglable en cuir, ils appellent ensemble Chandler sur

[38] JOST François, *Le culte du banal – De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 127 p.
[39] *Ibid.*

son téléphone professionnel en se faisant passer pour quelqu'un d'autre. Puis, Joey raccroche en se gaussant et s'enfonce, satisfait, dans son fauteuil en ajoutant, à l'attention de Ross : « And that's Wednesday. » (« *Voilà pour mercredi.* »). Dans cet exemple, le rire n'est permis et possible que parce que la situation est assez triviale et le cœur de l'action assez maigre pour que l'attention du spectateur puisse se porter alors, non plus sur l'action en elle-même, mais sur la parole seule comme acte.

C'est parce que l'infra-ordinaire devient objet d'étude à part entière que le langage peut être autant célébré, puisqu'il constitue dorénavant l'action en elle-même. Le langage remplit dans Friends, le rôle principal : il ne *sert* pas l'histoire, il ne *l'explique* ni ne *l'habille*… Il *est* l'histoire lui-même et remplit ce rôle à merveille, au travers des dialogues et des fragments de vie conversés. Aussi, puisque le langage peut prendre toute la place qui lui est incombée dans la série, il peut alors se déployer pleinement et révéler ses multiples visages : autant de degrés d'énonciation et de réception qui font naître l'humour. La présence de l'infra-ordinaire, porté aux nues par les scénaristes et les réalisateurs comme source et fin de la série, nous permet de laisser le langage récupérer, recycler, déformer ou encore caricaturer la réalité et les choses du banal, et ce à l'infini.

Prenons quelques exemples dans Friends de la faculté du langage de se mettre en objet unique de narration. Dans l'épisode 10 de la saison 2, Monica tente de comparer Ross avec le nouveau petit ami de Rachel : Russ, et qui ressemble étonnement à Ross en tous points. Après avoir laissé ses amis faire ce constat à leur tour, Monica conclut : « See, they are as different as night and… later that night ! » (« *Vous voyez : ils sont aussi différents que la nuit et… plus tard, le même soir.* »).

Plus tard, dans l'épisode 17 de la même saison, c'est Ross qui joue avec les mots pour tirer Rachel d'une situation compliquée : serveuse au *Central Perk*, elle ne sait comment récupérer discrètement la part de tarte qu'elle a fait tomber dans la capuche de manteau d'un client. Ross tente de le faire et, voyant le regard interrogateur du propriétaire du manteau, s'explique ainsi : « I'm sorry, my pie was in your hood. Now I just have to get my coffee out of that guy's pants and I'll be back at the hospital by 7.00. » (« *Pardon, ma tarte était dans votre capuche. À présent j'ai un café à récupérer sur un pantalon, et je serai à l'hosto pour 19h.* »).

C'est encore une illustration, dans l'épisode 17 de la saison 3, avec ce dialogue entre Chandler qui lit le journal, et Joey qui lui demande : « Can I see the comics ?

- This is the New York Times.
- Okay. *May I* see the comics ? »

(« *Je peux voir les BD ? / C'est le New York Times. / D'accord. « Puis-je » voir les BD ?* »).

Dans ces trois situations, ces jeux de mots partent, comme nous avons pu le démontrer, de plusieurs niveaux de compréhension et déploient au moins deux degrés d'humour. Ils sollicitent également et détournent des mythes facilement repérables : la comparaison avec l'expression « le jour et la nuit » dans le premier cas, la référence à un individu interné en hôpital psychiatrique dans le deuxième, enfin le double-renvoi à l'utilisation du langage soutenu et à la connaissance de la presse écrite américaine dans le dernier cas.

Mais ce que nous tentons de révéler dans ces trois cas est surtout qu'ils ont en commun un certain contexte qui a permis l'apparition du langage comme but de l'action. À chaque fois, les amis se retrouvent dans leur café favori, le *Central Perk* pour finalement habiter leur oisiveté et la faire fructifier en utilisant la parole. Aussi, qu'il soit question de mythologie, de langage ou de rire, nous pouvons en conclure qu'ils n'existeraient pas sans le prérequis de l'infra-ordinaire, de la vie quotidienne comme contexte et surtout de la banalité comme enveloppe d'une quelconque production d'image, permettant de révéler toute la potentialité comique de chaque situation exposée.

Alors comment ne pas citer, en conclusion de notre laïus sur la banalité, Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut dans *Au coin de la rue, l'aventure* à travers cette phrase : « Chacun, désormais a le droit d'être futile, ordinaire, simple […] et l'on a tort de mépriser l'aspiration têtue et muette des majorités silencieuses à jouir de leur bonheur médiocre. […] Nous sommes de plain-pied dans l'aventure et la banalité. »[40]

Nous avions réussi à lier le rire au détournement, le détournement au mythe, le mythe au langage, le langage à la banalité… Nous pouvons désormais lier la banalité à l'aventure, et comprendre cette dernière à la manière des scénaristes de Friends qui ont voulu, en nous plongeant dans le quotidien très banal de six amis new yorkais, nous emmener dans une grande aventure humaine.

[40] FINKIELKRAUT Alain et BRUCKNER Pascal, *Au coin de la rue, l'aventure*, Éditions du Seuil, 1982, 274 p.

La troisième partie de cette réflexion a ainsi permis d'approfondir la notion de sémiologie dans le cadre de la reconnaissance de mythes fondateurs de la société contemporaine ; de découvrir la logique de détournement de ces mêmes mythes et leur importance dans la manière d'habiter une société et de narrativiser son quotidien ; enfin de réaliser l'importance de la dimension de banalité dans la révélation de tous ces procédés du comique. Dans la quatrième et dernière partie de ce travail, nous allons à présent essayer d'aborder un regard plus sociologique pour déceler la présence d'une culture commune indispensable à la bonne appréhension puis à l'attachement d'une série telle que Friends.

HYPOTHÈSE 3

Le détournement systématique de ces mythes nous plonge dans la révélation d'une culture commune comme source des ressorts comiques.

IV. Révélation de ces mythes modernes dans la série Friends présupposant la présence d'une culture commune

Contrairement à ce que nous avons pu sous-entendre précédemment, et même penser tout au long du visionnage des épisodes, Friends ne peut être considérée comme une série à la lisibilité parfaite et universelle, ne demandant aucune culture érudite ni connaissance particulière de codes donnés. Nous allons le voir à présent, mais si les degrés de compréhension et d'humour laissent une certaine liberté au public de ne pas tout comprendre, le rire n'est finalement présent et partagé que parce qu'il dispose nécessairement, au préalable, du partage de cette fameuse « culture commune ».

A. Le détournement des mythes nous mène jusqu'à la déconstruction des schémas de croyance

Institutionnalisés par nos soins comme principaux ressorts de l'humour dans la série Friends, les mythes cristallisent la représentation d'une société bâtie sur des « schémas de croyance ». Cette expression est définie par Frédéric Lambert dans son ouvrage *Je sais bien mais quand même* comme la manière par laquelle « les sociétés bâtissent leur légitimité, pour qu'en elles nous puissions habiter »[41].

Frédéric Lambert nous permet d'entrer dans un nouveau spectre d'analyse en renvoyant les mythes à de simples objets de croyance auxquels nous pouvons y fixer le « demi-croire », soit une méthode, pour le téléspectateur de Friends en l'occurrence, qui revient à dire ou à penser : « je sais (comment c'est fait, qui le dit, qu'il s'agit de conventions et d'intentions), mais quand même, je veux croire aux histoires que l'on me raconte ».

Ainsi, outre le certain pouvoir accordé précédemment au public pour sa capacité à choisir le sens qu'il veut donner aux images reçues, et le degré d'humour qu'il veut comprendre, nous

[41] LAMBERT Frédéric, *Je sais bien mais quand même – Essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, Éditions Non Standard, 2013, 160 p.

débloquons ici, grâce à Frédéric Lambert, un nouveau degré de pouvoir pour le public qui peut dorénavant, en parfaite connaissance de tous les niveaux de transmission de l'information, décider de croire à des objets et à des histoires, tout en connaissant quels procédés ont été utilisés pour les élever au rang d'idoles.

Penser le mythe comme une idole revient ainsi à élever son rang et sa puissance de signification. Nous ne lui accordons plus simplement une définition riche de symboles et une capacité de narrer la société, mais nous lui apposons une dimension sacrée. Cette élévation des mythes au rang du religieux ne se fait point parce que les images en elles-mêmes peuvent être qualifiées d'idoles, mais bien parce que ce sont nos discours qui les qualifient d'idoles. En posant un regard averti – non plus celui du spectateur, mais celui du mythologue – sur les images émises et les sens qui circulent, nous pouvons interroger les langages de notre société pour en déconstruire les mythes qui les bâtissent.

Tout téléspectateur oscille entre deux modalités de lecture du programme télévisé : la première dite « référentielle », c'est-à-dire rapportée à la vie réelle, comme nous avons pu le voir dans notre chapitre sur l'infra-ordinaire, et la deuxième lecture dite « critique », la fiction étant perçue comme une construction. Nous pouvons alors parler, pour la deuxième lecture, d'une forme *oppositionnelle* au programme, puisque le lecteur se permet de définir un certain système de « défense » par rapport à l'influence du texte télévisuel. Cette distance critique véritable du spectateur vis-à-vis des images présentées est, dans le cas de Friends, renforcée par la distance critique des émetteurs eux-mêmes qui, en déformant les mythes qu'ils mettent en lumière, se permettent de déconstruire les schémas de croyance mobilisés.

Dans une vidéo de la revue en ligne *Effeuillage* (éditée par des étudiants du Celsa) destinée à établir une « Sémiotique des objets de croyance », Frédéric Lambert explique que l'on peut tout à fait observer les objets de croyance en tant qu'ils sont investis par des sujets – ici les téléspectateurs de Friends – « qui leur permettent de partager avec des membres de leur société une histoire, une légende, un mythe »[42]. Ainsi, le croyant s'investit dans une proposition qu'on lui fait sans penser qu'il s'agisse d'une vérité définitive, mais simplement pour se sentir appartenir à sa société. Donc un objet de croyance, malgré la dimension sacrée que nous lui

[42] LAMBERT Frédéric, « Sémiotique des objets de croyance » - Onglet *Vidéos* : « Le lexique des SIC », revue en ligne Effeuillage

avons apposée, laisserait le sujet relativement libre, individuellement, de comprendre la manière dont l'objet est construit, mais qui, collectivement, déciderait d'y croire puisque ce même objet permettrait aux sujets d'être ensemble.

Pour résumer, nous avons donc compris ici que le mythe révélé auquel on aurait ajouté une dimension sacrée peut alors se convertir, pour le public, en objet de croyance, et que chaque lecteur peut décider, ou non, de croire à ce qui lui est proposé, et donc d'une certaine manière, d'adhérer ou non à la manière dont est construite et servie la série.
La distance critique donnée au récepteur reste intacte durant tout le trajet des signes véhiculés, depuis la conception des images jusqu'à leur arrivée et leur réception par un individu donné, qui décide d'adhérer à ce qu'il lit, ou au contraire de rejeter cette information et la disposition dans laquelle elle le place. S'il décide d'adhérer aux objets de croyance proposés et au message que l'émetteur essaie de lui faire passer, alors lui est ouverte la porte d'une fonction collective de la série : elle permet à une masse d'individus de se retrouver symboliquement ensemble, puisqu'ils adhèrent chacun à un objet de croyance proposé à tous.

Il y a donc une certaine intelligence de la croyance, puisque le sujet est conscient qu'il s'agit là d'un dispositif discursif, mais il décide d'y croire en reconnaissant cet objet en tant qu'il lui raconte une légende fondamentale pour sa société, lui permettant d'être en communion avec les individus qui appartiennent à cette même société.

Mais si nous parlons ici de déconstruction de ces schémas de croyance, c'est qu'en plus de laisser la liberté au téléspectateur de croire ou non au discours proposé dans Friends, nous lui proposons en plus un nouveau degré de réflexion en déconstruisant – avant même qu'il ne puisse le faire – les schémas proposés. C'est le cas dans l'épisode 12 de la saison 2 lors de la magnifique mise en abyme réalisée à propos de Joey et de son travail de comédien. Une certaine Erika, fan inconditionnelle du feuilleton très populaire *The Days of Our Lives* dans lequel joue Joey, et surtout admiratrice du personnage incarné par ce dernier – à savoir le chirurgien-docteur Drake Ramoray – ne parvient pas à séparer le comédien du personnage et idéalise totalement le chirurgien lorsqu'elle entre en relation avec Joey, poursuivant ainsi la fiction. Erika, représentant la fan « hystérique » par excellence, propose au public de Friends de croire à sa version, ou à celle influée par les scénaristes qui la tournent en ridicule.

Aussi, le sujet auquel est soumis cet épisode a, à sa disposition, plusieurs objets de croyance emboîtés hiérarchiquement : la mise en abyme du véritable acteur jouant le personnage de Joey

qui lui-même joue un acteur jouant le personnage de Drake Ramoray ; la vision donnée par Joey qui accepte d'entrer dans le mensonge proposé par Erika, la croyant folle mais jouant le jeu du personnage ; enfin la version d'Erika qui ne semble pas prendre conscience de la frontière entre fiction et réalité.
Erika laisse alors aux téléspectateurs, la liberté, à leur tour, d'établir cette frontière et donc de mettre une distance avec son personnage et le discours qu'elle propose. Mais elle les laisse aussi libres, au contraire, et tout en sachant que cette frontière existe, de décider de ne pas en tenir compte pour entrer collectivement dans son discours, tout en se riant de la situation qui provoque nécessairement le rire.

Ce « déni du langage » révélé dans cette situation de quiproquo sous-tend justement la thèse de Frédéric Lambert dans son ouvrage *Je sais bien mais quand même* qui affirme que c'est « l'une des choses du monde les mieux partagées »[43]. En laissant au sujet pensant la responsabilité d'interpréter les images qui fondent ses propres croyances et celles des personnages de Friends, nous dégageons, au travers de cette lecture, la manière dont la société traitée dans la série décide d'adhérer à ces schémas de croyance, un peu, beaucoup ou pas du tout.

Nous voyons cependant une divergence dans les désirs des scénaristes, des téléspectateurs et du mythologue – dont nous prenons le rôle pour ce travail. D'un côté, l'émetteur construit des objets de croyance en amont grâce à des univers convoqués très précis, il décide d'y croire lui-même puis de les déconstruire pour les partager au récepteur d'une manière détournée et propre à la série Friends. De l'autre côté, le récepteur accueille ces images en ayant en tête – mais sans en posséder tous les tenants et aboutissants – le schéma de fabrication de la croyance par l'émetteur, et décide d'y adhérer sans pour autant le déconstruire lui-même systématiquement. Enfin, du point de vue du mythologue, nous nous faisons réceptacle de ces schémas de croyance, décidons d'y croire pour pouvoir procéder à ce travail, mais comprenons, d'une part, toutes les ficelles de construction et de déconstruction des images provoquées par l'émetteur, et d'autre part nous nous faisons le devoir de déconstruire à notre tour ces échanges d'image pour mieux comprendre leur circulation, leur source et leur but, leurs causes et leurs conséquences.

[43] LAMBERT Frédéric, *Je sais bien mais quand même - Essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, Éditions Non Standard, 2013, 160 p.

Pour conclure, nous avons pu démontrer dans cette partie que les mythes peuplant la société étaient dotés d'une dimension sacrée, et constituaient des schémas de croyance auxquels les téléspectateurs de la série étaient libres d'adhérer ou non. La déconstruction de ces schémas utilisés par les scénaristes relève alors d'une autre proposition de ces derniers qui décident eux-mêmes de croire à ces schémas – sinon ils ne les utiliseraient pas – tout en se donnant la liberté de les déformer pour les rendre à leur public d'une autre manière. En déformant les schémas de croyance utilisés, les scénaristes n'enlèvent pas la première signification donnée à ces objets, mais l'enrichissent d'une seconde signification dont ils laissent encore une fois au public la libre-adhésion.

Ce public pourra alors décider d'adhérer au premier objet de croyance ou à son interprétation par les scénaristes, il pourra aussi décider d'adhérer aux deux significations conjuguées, ou au contraire décider de les rejeter toutes les deux. Dans tous les cas de figure, la déconstruction de ces objets de croyance exige, du côté de l'émetteur comme de celui du récepteur, une connaissance commune de cet objet véhiculé, et donc la nécessité de partager une culture commune, propre à la création et à la diffusion d'un contenu comme la série télévisée Friends. C'est ce que nous allons à présent tenter de démontrer.

B. Les mythes modernes sont invariablement synonymes d'une culture commune

Pour que l'on puisse parler de déconstruction, il faut au préalable avoir conscience que ces schémas de croyance sont bien établis, ce qui suppose le partage d'une culture commune. Nous pouvons définir la culture selon la formule de John Stuart Hall qui la voit comme « un ensemble de pratiques sociales qui produisent des significations, et participent à notre manière d'appréhender le monde. »[44] Aussi, malgré le socle d'infra-ordinaire qui était supposé être partagé par tous et expliquait la portée très universelle de Friends, il serait naïf voire malhonnête d'en rester là, et ne pas entendre que ce banal nécessite de fait le partage d'une vision commune de la société, et de connaissances un minimum érudites.

Sans entrer dans le cœur du sujet de l'opposition binaire entre culture *haute* et culture *basse*, autrement dit entre une culture populaire en opposition à la culture dominante – ce qui nécessiterait que l'on y consacre un sujet entier – nous pouvons cependant partir du postulat qu'il s'opère nécessairement des rapports de pouvoir dans la culture. De cette culture exposée

[44] STUART HALL John, *Identités et cultures - Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, 2007, 327 p.

dans Friends comme *basse*, nous pouvons finalement en tirer un nombre incalculable de références à la culture dominante et ainsi établir en état de fait la nécessité de disposer d'un certain « capital culturel » selon la thèse de Bourdieu. Ce dernier, avec l'aide de Jean-Claude Passeron dans *La Reproduction*, théorise l'instrument de pouvoir que serait ce capital culturel, se traduisant sous la forme d'un ensemble de « bien culturels »[45], c'est-à-dire de qualifications intellectuelles produites par l'environnement familial et le système scolaire. Dans le « capital culturel », nous pouvons déjà relever le mot *culturel* qui le différencie des deux autres capitaux que sont le « capital économique » et le « capital social ». Mais nous intéresse aussi et surtout le mot *capital* qui suppose la capacité de l'individu qui dispose de la culture haute à l'accumuler au cours du temps et à le transmettre à ses enfants ; l'assimilation de ce capital à chaque génération étant une condition majeure de la reproduction sociale.

Ce *capital* énoncé par Bourdieu ne saurait mieux correspondre au cas de Friends, et à tout ce que nous avons pu évoquer auparavant du socle propice au rire, qui nécessite obligatoirement un véritable capital culturel, devant être partagé aussi bien par les scénaristes qui écrivent la série, par les producteurs qui la financent, les réalisateurs qui la tournent, les acteurs qui la jouent, et les téléspectateurs qui la regardent. Sans cette culture partagée par tous, la série Friends n'aurait pu être aussi bien construite, et aussi bien reçue.

C'est pourquoi, à travers cette loupe de la culture dominante, nous avons pu découvrir un grand nombre d'exemples se rapportant à la représentation d'une frange bourgeoise de la population américaine au travers du quotidien des six amis. Sous couvert d'universalité des références mobilisées, cette fausse culture populaire invoquée par la série ne fait que maintenir son appartenance à la culture bourgeoise et cultivée, simplement parce que les personnages eux-mêmes en font tous partie via leur milieu social d'origine.
C'est le cas pour la famille aisée de Ross et Monica, mais c'est le cas aussi pour Phoebe qui prouve son élévation vers ce milieu grâce à son groupe d'amis, faisant du récit de sa jeunesse difficile dans un milieu populaire et très défavorisé la narration de son identité, et une manière d'exister au sein de son groupe de pairs, tout en leur prouvant qu'elle détient assez de recul et de réflexivité sur sa situation et ses origines pour finalement être capable de s'en détacher aisément.

[45] BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La Reproduction*, Éditions de Minuit, 1970, 284 p.

Dans l'épisode 21 de la saison 3 par exemple, Chandler et Joey viennent d'adopter un poussin, et Joey, par excès d'affection, tente de le câliner en le serrant très fort contre lui, ce à quoi Chandler réagit de manière sarcastique avec un « Easy, Lennie ! », en référence au personnage du roman *Des Souris et des Hommes* de John Steinbeck : un colosse un peu retardé qui aime à caresser des petits animaux au pelage doux, au risque parfois de les écraser sous le poids de son amour et de sa maladresse. Aussi, ne peuvent rire à cette pique lancée par Chandler que ceux qui ont lu ce livre – certes, fondateur dans la littérature américaine – ou du moins en connaissent l'histoire, grâce à leur environnement culturel.

Néanmoins, éclaircissons notre cheminement en rappelant qu'il ne s'agit pas ici de contredire notre propos précédent qui consistait à affirmer que la liberté et le pouvoir du téléspectateur résidait dans sa capacité à choisir ce qu'il décidait de comprendre, et de pouvoir rire, même en ne saisissant pas tous les degrés d'humour offerts.
Bien que cette liberté reste intacte, nous nous rendons compte en développant le sujet du capital culturel que même le degré le plus bas de compréhension de la série ne peut se passer de la nécessité de disposer d'un certain bagage culturel. La référence littéraire ci-dessus n'était pas destinée à être comprise par tous : au vu du nombre de répliques et de bons mots envoyés en un épisode, à raison de presque un par réplique, les scénaristes sont parfaitement conscients que certaines passeront au travers du tamis de la culture érudite. Cependant, lorsqu'il s'agit de situations à l'origine de toute l'intrigue de l'épisode, c'est alors que nous pouvons parler d'une culture *haute* se faisant passer pour culture *basse*, et obligeant n'importe quel téléspectateur à comprendre et à rire de la situation, sous peine de ne pouvoir « entrer » légitimement dans les critères d'un certain public friand de la série et de devoir passer son chemin.

Prenons un autre cas plus parlant, celui de l'épisode 12 de la saison 2, lorsque la même Erika évoquée plus haut, fan hystérique du personnage joué par Joey – le docteur Drake Ramoray – débarque à l'improviste chez lui juste après la diffusion d'un épisode du feuilleton *The Days of Our Lives* dans lequel Drake embrasse une certaine Sabrina.
Rachel, Monica, Chandler et Ross présents deviennent alors spectateurs béats et amusés de ce quiproquo inextricable. Erika arrive furieuse chez Joey pour lui demander des comptes à propos de ce flirt, en empruntant un ton de voix caricatural et emprunt au registre de la tragédie : « Is she here ? Huh ? [Who ?] Sabrina. I know about you two. I saw you today, kissing in the doctor's lounge. » (« *Elle est là ? / Qui ça ? / Sabrina ! Je sais tout ! Je t'ai vu l'embrasser en*

salle de garde. ») avant de lui jeter un verre d'eau au visage, la voix cassée par le chagrin : « You told me I was the only one ! » (« *Tu m'as trahie !* »).

Joey ne parvenant pas à faire réaliser à Erika qu'il n'est qu'un acteur jouant un docteur dans un feuilleton, ses amis lui viennent en aide en décidant de prolonger le mensonge dans lequel est restée coincée Erika. Ross lui explique alors que Joey n'est pas Drake mais son « jumeau maléfique », Hans Ramoray ; Rachel le soutient dans sa fable et se met à improviser une excuse pour lancer à son tour un verre d'eau au visage de Joey : « Yes, it is true, and I know this because he pretended to be Drake to sleep with me ! » (« *Oui c'est vrai ! D'ailleurs il s'est fait passer pour son frère afin de coucher avec moi !* »), puis Monica d'enchaîner sa réplique avec le même procédé – l'accusation puis le verre d'eau : « And then he told me he would run away with me ! And he didn't ! » (« *Il m'a dit qu'il m'enlèverait ! Et il ne l'a pas fait !* »). Un enchaînement de lancers de verre d'eau donc, clôturé par la désormais légendaire verve de Chandler accompagnée d'un dernier verre lancé au visage de Joey : « And you left the toilet seat up, you bastard ! » (« *Et t'as pas rabattu le siège des W.C !* »).

La force de cette situation réside dans la capacité des personnages à se moquer d'Erika et de son monde imaginaire où Drake Ramoray existe et est son petit ami, tout en tournant en ridicule Joey puisqu'ils font semblant de prendre le parti d'Erika en se « vengeant » tour à tour de Drake Ramoray pour ses mauvaises actions. Ross, Monica, Rachel et Chandler emmènent avec eux le public et lui font participer à la ridiculisation apparente de Joey, mais à celle réelle d'Erika. Pour augmenter la puissance comique de cette situation, le détournement s'opère ici en caricaturant les mauvais « soap operas » américains : feuilletons diffusés quotidiennement sur des chaînes de grande écoute, caractérisés par leur scénario simpliste, leur jeu d'acteur souvent grossier et contrefait, et la caricature de leur mise en scène.

Dans cet épisode de Friends, la référence peut paraître évidente ou bien ne pas être formulée telle quelle, tant que le téléspectateur comprend les codes qui lui sont communiqués, et rit de la manière dont ils sont déformés. La métaphore filée du *soap opera* va de la tenue extravagante d'Erika dont le vestiaire est inspiré – mais de manière grotesque – du style bourgeois et emprunté, à ses expressions tragicomiques exagérées, en passant par les mouvements de caméra, les expressions et la gestuelle amplifiées des amis de Joey, le mythe du verre d'eau lancé au visage de l'homme et signifiant la trahison, allant enfin jusqu'à la réplique finale de Joey, se mettant dos à Erika pour déclamer avec une fausseté évidente et un ton dramatique, à

la question « Is all this true ? » de Erika : « Yes. I'm afraid it is. You deserve much better than me, Erika. You deserve to be with the real Drake. He's the one you fell in love with. Go to Salem. Find him. He's the guy for you. » (« *Je dois l'avouer. Tu mérites bien mieux que moi Erika. Tu mérites le vrai Drake. C'est lui que tu aimes ! Pars pour Salem ! Trouve-le. C'est l'homme qu'il te faut.* »).

Pour comprendre cet ensemble de symboles caricaturant les *soap operas* américains, encore faut-il les connaître, pouvoir déceler les codes qui les caractérisent, et avoir une certaine distance critique pour faire le rapprochement avec la parodie de Friends, et en rire ! Autant de prérequis qui appartiennent à une population assez cultivée pour pouvoir y répondre, et rire allègrement à ces multiples références, sans se soucier de l'opacité des significations véhiculées.

Cette culture commune ainsi établie et nécessaire à la bonne appréciation de la série devient partie prenante des « normes bourgeoises » nommées ainsi par Roland Barthes dans *Mythologies* et qui transforment la réalité du monde en « image du monde »[46]. Aussi, le mythe ne peut exister que parce qu'il est intrinsèquement et fondamentalement « bourgeois » et que c'est ce même langage bourgeois, le langage de « l'oppresseur » comme l'écrit Roland Barthes qui « vise à éterniser »[47] tandis que le langage de « l'opprimé vise à transformer »[48] le monde dans lequel il vit.
En opposant transformation et éternité, nous plaçons instantanément la série du côté de l'éternité puisque, en tant que récit, et plus encore en tant que récit qui signe un nombre de représentations symboliques du monde bourgeois, Friends n'a pas pour vocation de modifier l'ordre établi, mais bien de le mythifier et le figer en un temps et un lieu donnés, pour mieux les détourner.

Roland Barthes ne peut qu'aller dans le sens que nous sommes en train de défendre parce qu'il appuie justement notre point de vue exposé en confirmant que « l'oppresseur » dispose de « tous les degrés possibles de dignité : il a l'exclusivité du métalangage »[49] ; et de conclure en

[46] BARTHES Roland, *Mythologies – Partie II : Le mythe aujourd'hui*, Éditions du Seuil, 1957, 247 p.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*
[49] *Ibid.*

exposant la parole de cette culture dominante comme « plénière, intransitive, gestuelle, théâtrale : c'est le Mythe »[50].

C. Au terme de ce voyage se présente la possibilité de « traverser le miroir »

Arrivés à la fin de notre réflexion, nous pouvons dorénavant condenser toutes les connaissances acquises au sujet de Friends afin de les mutualiser et d'en dégager une nouvelle manière d'aborder la série et le rôle de ses spectateurs. En effet, nous pouvons établir un lien de cause à effet entre les différents registres d'analyse révélés de la manière suivante : le détournement des mythes utilisés dans Friends opère une forme d'humour systématique qui lui-même opère l'apparition d'une connivence créée entre le spectateur et la série, connivence qui permet à son tour une véritable identification de la part du spectateur.

En établissant un lien de plus en plus fort au fil des saisons entre le public et les personnages qu'il voit évoluer, les scénaristes peuvent se permettre de créer un humour de situation qui prend pour socle ce lien personnage-spectateur et ainsi laisser une ouverture possible dans ce groupe qui paraît ne fonctionner que parce qu'il est définitivement fermé à tout autre individu qui n'est pas un des six amis. Mais cette porte est pourtant toujours, et presque incidemment laissée ouverte à un potentiel septième ami : le spectateur de la série qui, par les multiples sollicitations qu'il reçoit de la part de l'émetteur, a la liberté d'entrer de manière très privilégiée dans ce groupe d'amis. C'est l'identification immédiate du téléspectateur, expliquée tout au long de notre travail de recherche, qui permet un attachement durable aux aventures de ces six amis, et surtout une véritable suppression de la médiation. Le quatrième mur est définitivement rompu, laissant le spectateur aller et venir, de la réalité à la fiction, et de la narration à sa propre vie.

Cette suppression de la médiation que nous pouvons nommer la « traversée du miroir » permet notamment de réduire les différents niveaux d'énonciation et de lecture – développés dans notre première partie – en un seul et même degré : le spectateur peut participer au processus d'écriture, à la fois en tant que public présent lors des tournages, mais aussi au travers des retours et commentaires de la série qu'il peut communiquer, et par son attachement aux personnages sur la durée. Cette habitude que le public prend à comprendre les procédés de

[50] *Ibid.*

l'humour convoqués, et qui sont sensiblement les mêmes tout au long des dix saisons, réduit par ailleurs significativement les différents degrés d'humour convoqués, pour n'en communiquer qu'un seul. Par la connaissance de la construction d'une situation comique, typique de Friends, le public s'épargne le passage du premier au second degré qu'il lui était nécessaire de faire dans les premiers épisodes, et aborde ensuite immédiatement la présentation d'une situation avec un degré supérieur de compréhension, sachant que cette situation exposée inclut dès le départ plusieurs degrés internes à décortiquer.

A fortiori, le bain d'immersion dans lequel nous plonge la série, en enflant le présent de sa propre temporalité de narration, et en invitant le spectateur à partager le quotidien des personnages, rassure le public et le lie durablement grâce à des piliers de la série qui reviennent régulièrement et en font une fiction dite de « réconfort ». Ces lieux obligatoirement présents dans chaque épisode sont le café *Central Perk* et ses canapés confortables, l'appartement de Monica et Rachel et celui, juste en face, de Chandler et Joey ; la psychologie des personnages qui, même si elle évolue délicatement au fil du temps, assure au public une certaine prévisibilité dans leurs réactions et leurs caractéristiques propres ; le générique de début qui a largement participé à la puissance de frappe de la série et à l'ancrage de son imagerie dans la mémoire collective ; sans oublier la nature sérielle de Friends qui produit pour chacune des dix saisons plus d'une vingtaine d'épisodes dont la durée est de vingt minutes seulement…

Tous ces apparents « détails » enracinent en fait la série dans un lien de tendresse envers les personnages, d'affection envers la série, voire même de dévotion fidèle dans le temps et dans la place de cœur qu'elle occupe. De telle sorte que le public conquis incorpore cette narration à sa propre vie. Sans même pouvoir faire des comparaisons directes d'époque ou de lieu, l'actuelle « génération Y » française (1980-1995), particulièrement friande de Friends, parvient tout de même à en faire son quotidien : ces lieux connus, ces personnages aimés, ces péripéties particulièrement affectionnées que le public retrouve parfois tous les soirs, après une journée de travail, deviennent alors un endroit privilégié de ressourcement, de repos, de paix. Un bain d'immersion donc, qui place les héros dans une situation que le spectateur identifie comme la sienne.

La suppression de la médiation est alors totale, mais néanmoins consentie par le spectateur lui-même qui oscille constamment entre implication et distanciation. C'est ce que Guillaume

Soulez nomme « le passage d'un régime de crédulité à un régime de crédibilité »[51] dans son ouvrage *Quand le film nous parle*, en remettant du même coup en cause l'idée qu'un spectateur puisse être manipulé ou mystifié par les images. Mais cela suppose autre chose : « que l'énonciateur rhétorique, contrairement à l'énonciateur poétique, n'est pas forcément digne de foi, que son « crédit » est sans cesse à rejouer face à un auditoire qui agit comme un « jury » capable d'évaluer ce qu'il dit. »[52]

C'est à ce moment-là que la traversée du miroir est totale, puisque le spectateur peut désormais se détacher de son simple rôle de récepteur passif, et prendre la place, à l'envi, de l'émetteur.

Le spectateur pouvant aller et venir à sa guise, de la place du récepteur à celui de l'émetteur, il peut même doublement traverser le miroir, en adoptant cette fois-ci la fonction de *mythologue*, sorte d'ethnographe de la série qui en est désormais détaché affectivement et peut adopter une appréhension discursive de la fiction. Ce rôle de mythologue, adopté par nos soins dans le cadre de ce travail de recherche, est aussi proposé librement par les scénaristes dans l'écriture même de la narration, ayant cette fois-ci pour objectif le don de suppression de la médiation par le spectateur lui-même, en découvrant qu'on lui transmet directement les ingrédients de la recette qui font de la série sa personnalité, et son succès.

C'est le cas dans l'épisode 15 de la saison 2, lorsque la construction du rire et la déconstruction du mythe sont exposés frontalement, et de manière très didactique au spectateur par Richard, le futur compagnon de Monica et ami de ses parents. Celle-ci le retrouve après plusieurs années et le questionne sur sa vie : « How've you been ? » (« *Comment vas-tu ?* »). Et Richard de répondre, en s'adressant à la fois à Monica dans la fiction, et au téléspectateur sous la presque forme de « masterclass » : « Oh well, obviously, Barbara and I split up, otherwise, you would'nt have done the head tilt.

- The head tilt ?
- Yeah. Since the divorce, when anybody asks me how I am, it's always with the sympathetic head tilt. [Illustration :] « How you doing ? You okay ? »
- I'm sorry.

[51] SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision*, Presses Universitaires de France, 2011, 256 p.
[52] *Ibid*.

- No, no. It's fine. Believe me, I do it too. I always answer with the « I'm okay » head bob. [Illustration :] « I'm okay. » « You sure ? » « Yeah, I'm fine. »

(« *Tu sais que j'ai divorcé, sinon tu n'aurais pas penché la tête. / Penché la tête ? / Oui, depuis le divorce, les gens penchent toujours la tête pour me dire : « Ça va ? » / Désolée. / C'est rien, je le fais aussi. Je réponds toujours par le même signe de la tête : « Ça va. » « T'es sûr ? » « Oui, ça va.* »).

Richard donne ici la possibilité au lecteur de comprendre une forme de communication non verbale propre aux relations interpersonnelles tout en riant de la situation elle-même, et en provoquant le rire chez son propre public, à savoir ici Monica, et indirectement chez son véritable public que sont les téléspectateurs de la série.
Les scénaristes, sous l'apparence de Richard, remplissent alors le défi suprême de détourner un mythe qu'ils ont réussi à créer de toutes pièces – donc qu'ils n'ont pas récupéré de la société, comme la plupart des autres mythes détournés – de manière à provoquer le rire, mais tout en donnant au spectateur qui rit de la situation le pouvoir de comprendre explicitement la manière dont elle a été construite, le procédé qui a été utilisé pour arriver à ce comique de situation, ainsi que la manière, expliquée étape par étape, pour décrypter le détournement d'un mythe et la déconstruction des schémas de croyance qui lui sont attribués.

De cette façon, le mythe s'auto-entretient et devient éternel, immuable. « Car la fin même des mythes, c'est d'immobiliser le monde. »[53] nous enseigne pour conclure, Roland Barthes.

[53] BARTHES Roland, *Mythologies – Partie II : Le mythe aujourd'hui*, Éditions du Seuil, 1957, 247 p.

CONCLUSION

Dans ce travail réalisé en prenant comme objet la série télévisée Friends, nous avons pu décortiquer une à une chaque couche de construction de la narration et faire surgir ainsi un monde empli de significations.

Nous avons repéré de nombreuses formes de comique insérées dans la construction de la narration. Nous avons positionné l'humour comme source de lien dans les relations interpersonnelles – mais dans notre cas dans la relation spectateur - fiction. Nous avons révélé la présence de plusieurs niveaux d'énonciation et de lecture. Nous avons interprété l'écart que ces différents niveaux creusaient comme une brèche de compréhension. Nous avons reconnu, grâce à l'adoption de la posture du sémiologue, la présence de mythes véhiculés dans la série. Nous avons observé que ces mêmes mythes – fondateurs d'une certaine société moderne – sont systématiquement détournés avant d'être introduits dans la narration et livrés au public. Nous avons décrypté le pouvoir de l'infra-ordinaire comme socle commun de l'existence de ces mythes. Nous avons déconstruit les schémas de croyance contenus dans les mythes. Nous avons pris conscience de la nécessité du partage d'une culture commune pour communiquer et recevoir ces mythes comme tels. Enfin nous avons réalisé la possibilité, pour le public, de « traverser le miroir » pour prendre leur part dans le travail de conception de la fiction.

À notre problématique initiale qui interrogeait en quoi l'utilisation et le détournement des mythes modernes constituait un des principaux ressorts de l'humour – source de la popularité de cette série, nous pensons avoir répondu par la succession, énumérée ci-dessus, des décryptages réalisés, abordant, pour y répondre, trois registres différents : d'abord celui de l'énonciation, puis celui de la représentation, enfin celui de la culture.

Notre première hypothèse partait du postulat que, à partir d'une production médiatique comme la série Friends, nous pouvions discriminer et analyser différents types d'humour.

Notre état des lieux s'est concentré sur la réutilisation des comiques présents dans la mise en scène théâtrale, à savoir le comique de mots, de situation, de caractère, de gestes et de mœurs. Ces cinq catégories de fabrication de l'humour ont été pour nous une base solide afin de développer, à partir d'elles, toute la « machinerie du comique » utilisée dans Friends.

Nous avons ensuite pu démontrer que la raison d'être de ces procédés du comique n'était autre que la création de lien, au travers de l'humour créé et donc au travers du détournement systématique des mythes utilisés. Ce lien façonné entre les personnages et donc instantanément entre ces mêmes personnages et les téléspectateurs nous a donné une raison majeure de l'attachement si fort à cette série et de la connivence qu'elle créait instantanément.

Aussi, grâce à cette hypothèse, nous avons pu établir une première réflexion sur la puissance créatrice et les potentialités infinies de l'humour dans Friends.

Notre deuxième hypothèse reposait sur l'idée que la série offrait à voir plusieurs niveaux d'énonciation et de lecture correspondant à la création de ressorts comiques.

Ces différents niveaux d'énonciation ont d'abord pu être révélés au travers de la multiplicité des acteurs contribuant à modifier l'image finale transmise au public : scénaristes, réalisateurs, acteurs, monteurs puis téléspectateurs dont le rôle a rapidement démontré qu'il ne pouvait en aucun cas être cantonné à celui d'un public passif.

C'est un nouveau degré d'énonciation que nous avons pu dès lors découvrir lorsque nous avons réalisé que le téléspectateur, derrière son écran, avait la liberté d'aller et venir dans les différents degrés de compréhension proposés, et de ce fait la possibilité d'activer l'humour soumis à son entière appréciation.

L'*écart* relevé alors dans l'existence de nombreux degrés de signification a pu être interprété comme une brèche de compréhension dont le public pouvait allègrement se servir comme vecteur de compréhension, d'identification, d'appropriation ou encore d'accommodement d'une situation donnée. Aussi, l'écart creusé à chaque circulation d'information a pu être abordé comme le résidu d'une compensation symbolique de notre monde.

Notre troisième hypothèse tentait de reconnaître, dans cet escalier de sens produit par la série, des mythes fondateurs et représentatifs d'une certaine société contemporaine.

Nous avons de ce fait pu, grâce à divers exemples déchiffrés, reconnaître dans la série un puits de significations mythologiques et attester que toute société est fondée originellement sur des mythes constituant ainsi sa mémoire collective. À partir de ce constat en a découlé naturellement un deuxième : à savoir que la récupération, le recyclage, l'exploitation et le détournement des mythes modernes dans la série relevait du procédé principal de construction de la fiction. Puis, nous avons remarqué que ce procédé était peu à peu internalisé dans son mode opératoire par le public afin que l'identification soit immédiate.

En créant une véritable « signature Friends » à force d'utiliser le détournement systématique comme source première de l'humour, la série peut alors se positionner comme démiurge et créer ses propres mythes, propulsant la narration dans une dimension plus symbolique encore.

Enfin, nous avons remarqué que cette recette à succès ne pouvait exister que parce que le socle de base de toute la narration repose sur l'exploitation de l'infra-ordinaire. Dans ce langage universel de la vie quotidienne pouvait se dégager alors une même trame expérientielle entre celle vécue par les personnages, et celle vécue par le téléspectateur.

Aussi, nous avons pu schématiser le lien indispensable entre toutes nos explorations : le rire est dû au détournement systématique qui est lié au mythe, lui-même scellé au langage qui ne pourrait prendre toute sa dimension symbolique sans la présence essentielle de la banalité.

Enfin notre quatrième et dernière hypothèse postulait que le détournement systématique de ces mythes nous plongeait dans la révélation d'une culture commune comme source des ressorts comiques.

Notre réflexion s'est d'abord concentrée sur les mythes cristallisant en fait la représentation d'une société bâtie sur des schémas de croyance. En ajoutant une dimension sacrée aux mythes utilisés et détournés dans la série, nous nous sommes aperçus que ces objets devenus idoles l'étaient seulement parce que des langages les construisaient en tant que tels. L'intelligence de la croyance convoquée permettait alors au téléspectateur de décider d'adhérer ou non à ces objets véhiculés.

Mais cette déconstruction des schémas de croyance ne pouvait se faire que parce que ces mêmes schémas présupposaient nécessairement le partage d'un « capital culturel ». Une culture commune donc, à la fois aux scénaristes, aux producteurs, aux réalisateurs, aux acteurs et aux téléspectateurs, œuvrant comme condition première et inéluctable de la bonne circulation des mythes, de la bonne compréhension des procédés du comiques, et de la bonne connivence ente l'émetteur et le récepteur. Aussi nous avons pu en conclure que le mythe existait en tant qu'il était intrinsèquement et fondamentalement bourgeois.

Alors seulement, nous pouvions opérer l'étape finale d'attachement du téléspectateur à la série qui consistait en la suppression de la médiation, et donc en son immersion dans le groupe d'amis, de manière à ce que sa trame existentielle et celle de la fiction se conjuguent et s'entremêlent. Enfin, nous avons permis au public d'accéder à une place encore préservée : la nôtre, soit celle du mythologue qui, détaché affectivement de la fiction, peut opérer une approche réflexive de son propre visionnage de la série. Ce travail fut ainsi une vaste opération

de défrichage puis de décorticage des étapes de construction d'un monument de la pop culture qu'est la série Friends.

Grâce à nos multiples axes de recherche qui nous ont permis d'aborder cet objet d'étude sous plusieurs facettes, nous pouvons néanmoins évoquer une limite à ce travail qui fut par ailleurs passionnant et très enrichissant. En effet, l'étude d'un objet au travers de sciences dites « molles » et d'analyses fondées sur une lecture d'abord flottante de la série nous a amenés à travailler des matières très malléables et dont les frontières étaient particulièrement difficiles à dessiner. Aborder des terrains tels que la culture populaire ou orale, le second degré, les mythes, le rire ou encore le banal, qui auraient normalement dû faire l'objet d'un sujet entier chacun, fut une entreprise fastidieuse et peut-être trop ambitieuse. La difficulté de la définition de ces objets et la multiplicité des pistes de recherche que nous voulions aborder pour ce travail furent probablement un frein pour parachever une réponse aboutie et exhaustive de notre sujet de recherche. Néanmoins, la pluralité des axes abordés et la richesse de significations de cet objet choisi furent pour nous une opportunité de découverte intellectuelle immense, particulièrement instructive et gratifiante.

Du reste, nous pourrions ajouter une dernière observation à partir de la déclaration suivante de Roland Barthes dans *Mythologies* : « Le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique. »[54] Une manière pour nous définir en substance la série – si l'on remplace le mot *mythe* par celui de *Friends* – qui n'est souvent lue par le téléspectateur lambda que comme une fiction simple, alors qu'elle est un immense système sémiologique, une narration qui cache en fait la présence bruyante de milliers de mythes, faisant de Friends lui-même le *mythe* par excellence.

Et comme une parole prémonitoire sur ce que s'apprête à vivre chaque nouveau téléspectateur de la série en regardant le premier épisode de la première saison de Friends, Monica annonce à Rachel, en la serrant dans ses bras : « Welcome to the real world ! It sucks. You're going to love it. » (« *Bienvenue dans le vrai monde ! C'est nul. Tu vas adorer.* ») Parole d'ouverture de la série qui sera notre parole de clôture de ce mémoire, une manière de résumer la vie selon Monica et un certain état d'esprit de la série – voire même un résumé de Friends selon nous. *You're going to love it !*

[54] BARTHES Roland, *Mythologies - Partie II : Le mythe aujourd'hui,* Éditions du Seuil, 1957, 247 p.

BIBLIOGRAPHIE

→ ATLAN Michael, « Pourquoi les moins de 25 ans aiment tant Friends », Slate.fr, 30/09/2019

→ BARTHES Roland, *Mythologies - Partie II : Le mythe aujourd'hui,* Éditions du Seuil, 1957, 247 p.

→ BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, 1977, 352 p.

→ BATICLE Yveline, *Clés et codes de l'image*, Magnard, 1985, 421 p.

→ BERGSON Henri, *Le rire,* Éditions PUF, 2007, 359 p.

→ BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La Reproduction*, Éditions de Minuit, 1970, 284 p.

→ ECO Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », journal de l'académie américaine des arts et sciences, article extrait du numéro intitulé « The moving image », 1987, volume 114, n°4

→ FINKIELKRAUT Alain et BRUCKNER Pascal, *Au coin de la rue, l'aventure*, Éditions du Seuil, 1982, 274 p.

→ GODWIN Richard, « The age of comfort TV: why people are secretly watching *Friends* and *The Office* on a loop », TheGuardian.com, 21/08/2019

→ GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Les Éditions de Minuit, 1973, 238 p.

→ JOST François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Éditions, 2011, 62 p.

→ JOST François, *Le culte du banal – De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 127 p.

→ LAMBERT Frédéric, *Je sais bien mais quand même - Essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, Éditions Non Standard, 2013, 160 p.

→ LAMBERT Frédéric, « Sémiotique des objets de croyance » - Onglet Vidéos : « Le lexique des SIC », revue en ligne Effeuillage

→ MOLIÈRE, *La Critique de l'École des femmes*, Éditions Flammarion 1663, 256 p.

→ PASQUIER Sylvain, « Erving Goffman : de la contrainte au jeu des apparences », Revue du Mauss 2003 / 2, n°22, Éditions La Découverte, p. 388 à 406

→ PEREC Georges*, L'infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, 1989, 128 p.

→ SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, 520 p.

→ SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle, rhétorique, cinéma et télévision,* Presses Universitaires de France, 2011, 256 p.

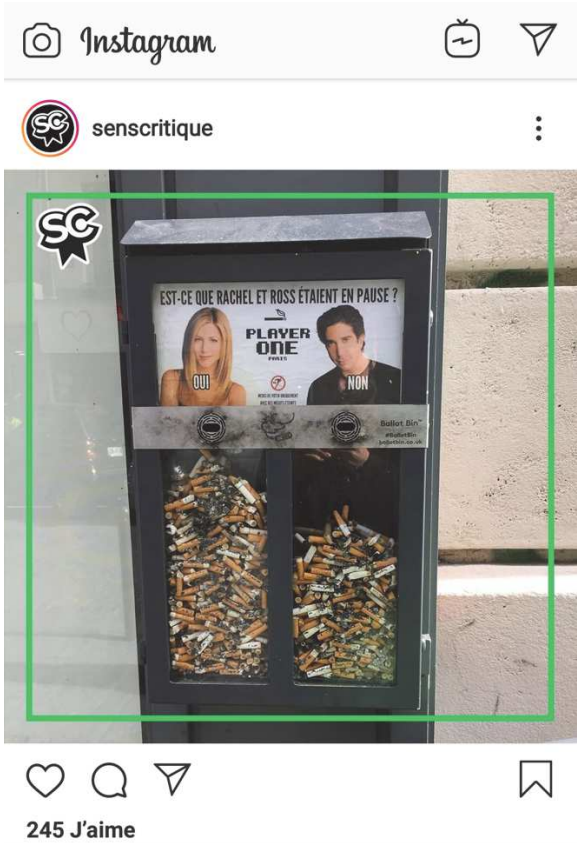
→ STUART HALL John, *Identités et cultures - Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, 2007, 327 p.

→ WINCKLER Martin, *Petit éloge des séries télé*, Gallimard, 2012, 128 p.

ANNEXES

ANNEXE 1

- *Memes*, reprises parodiques et publications autour de l'univers de Friends circulant sur les réseaux sociaux – principalement Facebook, Instagram et Pinterest.



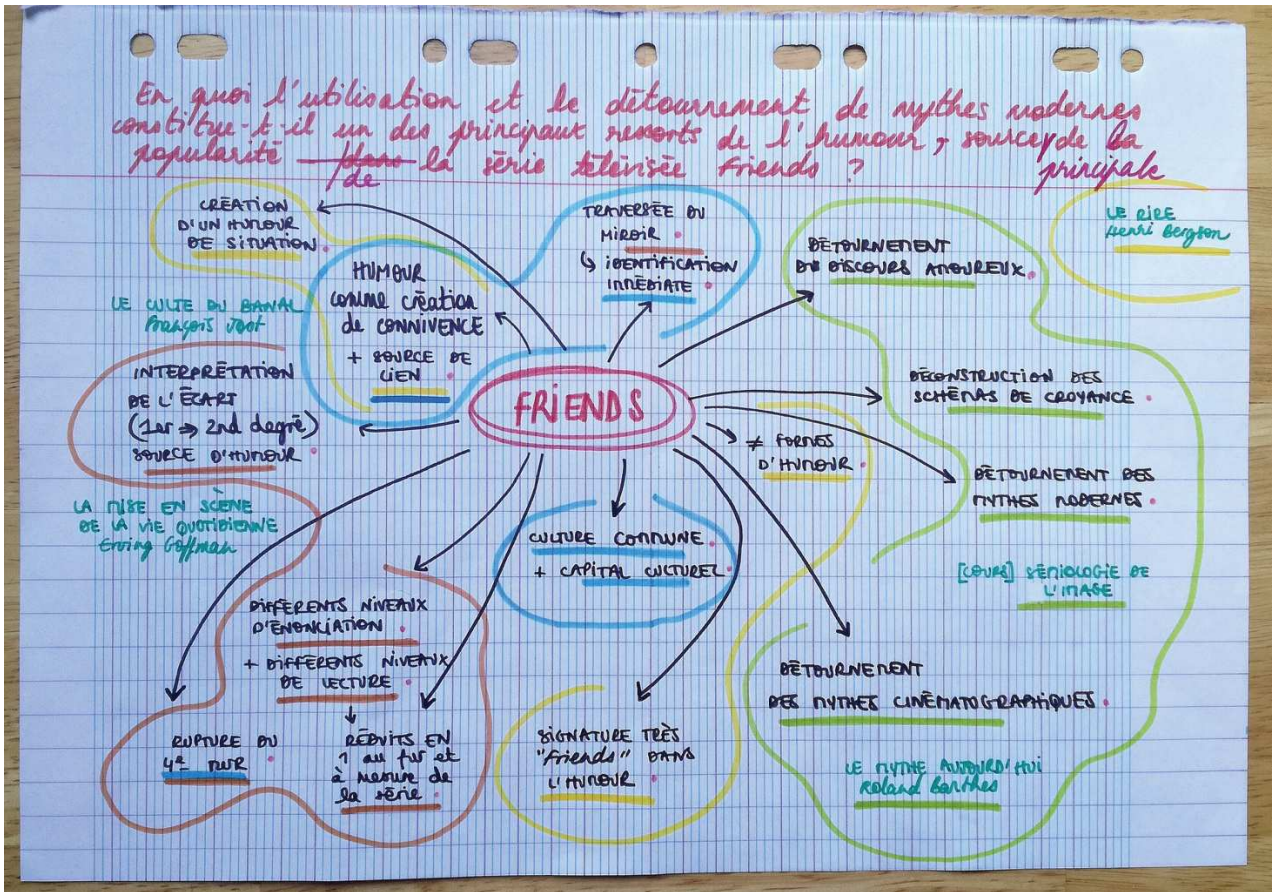
ANNEXE 2

Exemple du *nudge* inspiré du devenu mythique « We were on a break ! » de Ross.

- **III. Partie B.**

ANNEXE 3

Mind map réalisée à la fin du travail de recherche afin de clarifier nos pistes et élaborer notre plan détaillé.



ANNEXE 4

- Prise de notes sur toute la durée du visionnage de la série, puis classification des exemples par familles de mythes.

Famille d'exemples :

CULTURE POPULAIRE / ORALE
MYTHES MODERNES
MYTHES CLASSIQUES
RÉFÉRENCES AUX LIEUX COMMUNS DU CINÉMA
2ND DEGRÉ ET MISES EN ABYME
RUPTURE DU 4ÈME MUR
QUESTIONS DE GENRE
HUMOUR DE SITUATION / CONNIVENCE

- **SAISON 1**

Épisode 3
Rupture amoureuse

- **19.43** Monica rompt avec Alan. Mais elle sait que c'est à ses amis que l'annonce va être la + difficile. On reprend ici tous les codes de la rupture amoureuse, mais cette fois-ci entre la personne en question et ses amis qui aimaient beaucoup son petit copain.

⇒ Monica : « All right, we have to talk. I mean, there is really no easy way to say this. I've decided to break up with aAan.

- (Ross) Is there somebody else ?
- No, it's just… Things change, people change.
- (Rachel) We didn't change.
- (Joey) So that's it ? It's over ? Just like that ?
- (Phoebe) You know, you let your guarde down, you start to really care about someone and I just… I
- (Ross) […] I mean I just want things back you know, the way they were.
- (Monica) I'm sorry.
- (Chandler) [ironiquement] Oh, *she's* sorry. I feel better.
- (Rachel) [sanglots] I just can't believe this. I mean with the holidays coming up. I wanted him to meet my family.
- (Monica) I'll meet someone else. The'll be other Alans !
- (everyone) Oh, yeah, right.

➢ SAISON 2

Épisode 4
Coming out

- **14.14** : Le mari gay de Phoebe lui avoue qu'en fait, il est hétérosexuel. Aveu de son hétérosexualité sur le même schéma que le coming-out + l'aveu et la dispute de couple qui s'ensuit = Inversement des clichés sur l'homosexualité.

Singing in the rain

- **22.10** : générique de fin avec Ross qui a enfin couché avec sa copine = musique de fond « Singing in the rain » + reprise des mimiques et des danses de joie par Ross

Épisode 7
Belle pépé

- **7.53** «Because I'm not sexy enough.

- Oh Poebe, that's crazy. When I first met you, you know what I said to Chandler ? I said excellent butt, great rack.
- Really ? That's so sweet ! I mean I'm officially offended, but it's so sweet. »

First kiss

- **20.17** : Premier baiser Rachel-Ross. Mythe parodique de l'avant-baiser car elle n'arrive pas à ouvrir la porte du Central Perk.

Épisode 8

- **[Premières secondes]** Mythe : stéréotypes femme / homme qui raconte comment il/elle a embrassé Ross/Rachel Cf : Tell me more

Temps de pause

- **18.30** « I never know how long you're supposed to wait in this type of situation before you can talk again. You know ?
- Maybe a little longer. »

Épisode 10
La nuit et le jour

- **13.20** « See... They are as different as night and... later that night. » pour parler de Ross et de Russ, le date de Rachel.
- Fun Bobby (l'alcoolique) devient moins fun quand il est sobre.

= on renverse le cliché de la « sobriété heureuse » ➔ notre vie est en fait beaucoup moins cool quand on quitte ses addictions

Premier degré

- 15.55 Joey = explique toutes ses vannes et ses sous-entendus. C'est du second degré (sa vanne) puis du troisième degré (son explication) sous couvert de premier degré : [*discussion avec Chandler*] "Yeah, she is totally good looking. I mean, if I met her in a bar or something, I'd be buying her breakfast… (sourire entendu) You know, after having slept with her."

Épisode 11

- **15.00** (4ème mur) « Monica, I feel like you should have german subtitles »

Épisode 12
Série policière

- **10.35 + 13.20** : Mythe parodique des séries policières avec le balayeur du zoo et Ross pour retrouver son singe Marcel.
- **12.40** : Phoebe après son concert auprès des enfants de maternelle. Le directeur : « You were incredible.

- But… ?
- How did you know there was a but ?
- I sense these things. It was either but or butter. »

Restée dans la fiction - Mise en abyme

- **16.17** : Mise en abyme et rupture du 4ème mur avec Erika, la fan hystérique de Joey qui le prend pour son rôle de chirurgien et poursuit la fiction.

Verre d'eau

+ 16.15 : On décline le fameux mythe du verre d'eau lancé à la figure avec tous les autres Friends qui continuent dans le mensonge + laïus mal joué de Joey

Épisode 13

- **6.20** Joey : « And that's when we hang out with Drew Barrymore.

- Oh man ! She's so smoking ! She's got the greatest set of… No guys around, hu ? »

Communication non violente

- **10.54** Bagarre entre Monica et Rachel. Paroles de Phoebe + gestuelle de communication non violente : «Stay calm ! Happy thoughts !»

Cartoon

- Réutilisation du mythe gaguesque de *cartoon* : **19.40** les trois garçons disent bonjour de manière *random* puis se rendent compte seulement après de la situation gênante dans laquelle ils se trouvent et réagissent avec un décalage comique de quelques secondes.

Personnification + amitié

- **20. 30** Mythe de la personnification ++ du singe Marcel dans sa relation avec Ross + Mythe de l'amitié au ciné : **20.50** scènes d'amitié Marcel-Ross avec un fond de musique entraînante

Épisode 14

- Fable de la gourmette synonyme de beauf
- **7.41** : Phoebe à Chandler : "You got to give me a second. I want to get this just right. *[S'éclaircit la gorge. Renifle. Autres mimiques de préparation.]* Dude. Eleven o'clock. Totally hot babe checking you out. *[Sourire de satisfaction]* That was really good. Think I'm ready for my penis now !"

Épisode 15
Décryptage du mythologue

- **4.30** Mythe de la tête sur le côté pour demander comment ça va, et du hochement de tête pour dire que ça va (discussion Monica & Richard)
- **17.30** « I guess 21 years old is a lot. I mean, hell, I am a whole person who can drink older than you. »

Épisode 17
Hôpital psychiatrique

- Mythe de Ross qui parodie un malade mental pour rendre service à Rachel :

3.53 « I'm sorry, my pie was in your hood. Now I just have to get my coffee out of that guy's pants and I'll be back at the hospital by 7.00. »

Rupture amoureuse

- Rupture Joey / Chandler : **7.10** (discussion des deux en questions séparément et conseil de leurs amis) + **16.04** (dispute de couple) + **21.10** (moments de manque + musique triste) Mythe de la rupture amoureuse quand Joey part de la coloc avec Chandler

Madeleine de Proust

- **4.55 + 9.45** Mythe des frères et sœurs qui en reviennent aux disputes d'enfance (Ross & Monica)

Épisode 19
Culture populaire / argot

- Mythe de la punchline de l'afro-américaine badass par Monica à **6.25** :

« You go girl ! [À Phoebe :] I can't pull that off, can I ? »

Culture haute / érudite

- Chandler a offert à Joey du PQ avec un mot par jour. À **8.32** :

« Hey, I don't need you getting all judgmental and condescending and pedantic.
- Toilet paper ?
- Yeah. »

Épisode 20
Pierre et le Loup

- Monica dit aux mecs qu'elle est nue ; ils débarquent en trombe.

2.12 : « What am I wearing ? Actually, nothing but Robber's gloves. »
Joey : « You know, one of these times, you're going to really be naked, and we're not going to come over. »

Premier je t'aime

- **14.40** : Dispute de Ross & Rachel + mythe du premier « je t'aime » mais dit en criant. Puis, tout en continuant à crier :

« Good, cause I love you.
- Oh yeah ? Well I love you too !
- Well, tha't's the first time we've said that.
- Yes it is.
- Well I am going to kiss you.
- Well you better. »

- Joey dit qqch de gênant à propos de l'âge de Richard. Chandler lui donne un petit coup de pied pour qu'il comprenne. « What are you kicking me for ? I'm trying to talk here ! »

Épisode 21
Caïds

- Mythe de la bande de jeunes caïds mais joué par des adultes en costume, qui trouvent ça tout à fait normal.

Épisode 22
Passeur à la frontière

- **15.13** : Mythe du passeur à la frontière avec Phoebe pour extraire les gens de la fête d'en face.

Épisode 23
Resté dans la fiction - Mise en abyme

- **8.35** : Joey donne tellement vie à son personnage Joseph qu'il devient totalement Joseph à son travail, mais peut le quitter en 2 min.

Épisode 24
Tatapoumchipaf

- Mythe du *tatapoumchipaf* de la batterie quand les témoins font des blagues au mariage de Barry, l'ex de Rachel. Marche moins bien quand Ross se met à improviser son discours.

➢ SAISON 3

Épisode 1

- Confidences à cœur ouvert des filles, tandis que les hommes ne se racontent rien, à part des histoires de fesses dans les vestiaires de gym.

Épisode 2

- **8.50** Théorie de Joey : si tu utilises le mot désinvolture, en disant à qqun que tu es désinvolte (*breathy*), c'est justement que tu ne l'es pas.
- Scène à huis clos pendant tout l'épisode et qui dure, dans la fiction, environ 30 min max.

Épisode 3
Disputes de couple - "discours sur"

- Mythe des origines des disputes de couple : « do I look fat ? » « is she prettier than me ? »
- Débuts de la PMA avec Monica qui va dans une banque de sperme pour avoir un enfant

Épisode 4
Peur de l'engagement

- Peur de l'engagement : Inversion des rôles masculin/féminin cf : traverser le tunnel que n'arrive finalement pas à faire Janice (et non plus Chandler) + conseils des filles d'après leur expérience.
- Ross prend peur quand il voit son fils jouer avec une Barbie.

Épisode 6
Connivence / entre-soi

- Premier flash-back 3 ans en arrière, qui dure tout l'épisode.

⇒ Ressort humoristique car lien avec tout ce qui a été dit et évoqué du passé.

Épisode 7
Dans la tête des personnages

- On commence l'épisode en faisant des pensées des personnages des dialogues à part entière

Épisode 10
Premier degré

- Ross casse la jambe d'une jeannette et vend ses cookies de Noël à sa place.

⇒ Au moment du comptage, il réagit comme ses conseurs de 8 ans ***très premier degré (et donc second degré dans l'humour)***

- Personnalisation des sapins de Noël avec Phoebe qui hurle quand elle voit que les vieux sont transformés en copeaux de bois ***très premier degré (et donc second degré dans l'humour)***

Épisode 11

- Un homme aide Rachel à trouver un job par gentillesse, Ross pense plutôt à la théorie de « je fais ça parce que je veux coucher avec toi »

Épisode 13
Relation exclusive

- **19.45** : Métaphore de Monica sur l'amitié exclusive qu'elle propose à Richard. C'est l'amour qui ne prononce pas son nom.

Spoiler

- **15.15** : Invention du spoiler avec Rachel & Joey qui s'échangent leur livre préféré : *Shining* et *Les 4 filles du Docteur March*

Épisode 14

- **5.00** : Mythe du « je me cache d'un danger et ouf, c'était moins une mais on ne m'a pas vu » de Joey
- **5.40** : mimiques de l'amoureux jaloux ++ avec Ross et Rachel face à Mark
- **11.38** Distorsion entre le second degré de la communication non verbale de Phoebe et ses paroles qui sont très premier degré

Épisode 17
Culture haute / érudite

- Jeu sur l'idée de haute société avec Joey & Chandler

Cf : premières secondes de l'épisode, Chandler lit le journal et Joey lui demande :
« Can I see de comics ?
- This is the New York Times.
- Okay. *May I* see the comics ? »

Épisode 18

- Chandler est hypnotisé pour arrêter la cigarette et il commence à avoir toutes les mimiques qu'une femme aurait.
- **11.30** Retournement complet de la situation lors de la discussion entre le frère de Phoebe et Joey + Ross

Claquement de porte

- Le frère de Phoebe est furieux contre sa sœur. Il veut partir au milieu de la conversation en claquant la porte (mythe).

« I would storm out of here right now if I had some money or a place to go. »

Épisode 20

- Dispute Monica/Phoebe pour savoir qui a la plus belle maison de poupées

⇒ **19.30** Lorsque celle de Phoebe brûle, métaphore filée de l'incendie réel d'une maison avec Ross en capitaine de police / pompier.

Épisode 21

Des Souris et des Hommes

- **5.56** : « Easy, Lenny ! » de Chandler à Joey qui serre son poussin contre lui, en référence à *Des Souris et des Hommes* de John Steinbeck

Dispute de couple

- **8.20** : Mythe de la dispute de couple avec Joey et Chandler pour savoir qui gardera le poussin

➢ SAISON 4

Épisode 1

Dans les épisodes précédents

- Mythe du « dans les épisodes précédents » avec Joey en face caméra, mais fait de manière très approximative puisqu'il ne se rappelle jamais comment finissent les histoires de ses amis

Raconter une histoire

- **15.10** Récit très euphémisé, raconté avec douleur et beaucoup d'emphase par Joey, Monica et Chandler cf : histoire de la méduse et du pipi

Épisode 2

- **12.00** : Chaise tournante au Central Perk pour savoir qui dira à Phoebe de rendre son chat-maman à sa vraie propriétaire.

Épisode 4

Danse romantique

- **20.00** : Mythe de la danse de couple sur les toits avec Joey et Mr. Trigger, sur la musique Night & Day

Épisode 5
Course-poursuite

- **11.42** : Course-poursuite dramatique pour Chandler qui veut dire bonjour à Kathy. Symboles du vieux film d'action

Épisode 8
Connivence / entre-soi

- Jugement de Monica qui sort avec le fils de Richard.

Monica à **12.10** : « Fine. Judge all you want to. But married a lesbian [Ross], left a man at the altar [Rachel], fell in love with a gay ice dancer [Phoebe], threw a girl's wooden leg in the fire [Joey], live in a box [Chandler] !!! »

Tragédie grecque

- Comparaison avec le mythe de la tragédie grecque.

Cf : Rachel à **11.20** : « Because it's Richard'son. It's like inviting a greek tragedy over for dinner. »

Épisode 11
Orgasme

- Explication de l'orgasme féminin comme dans Harry met Sally par Monica à **14.27.**

Épisode 22
Histoire d'amitié - Personnification

- **19.40** Mythe de l'histoire d'amitié entre le canard et les trois garçons
- **20.40** : Mythe du « un garçon, ça ne pleure pas » lorsque Ross dit à Chandler & Joey qu'ils sont tous les deux leur meilleur ami
- [Pendant tout l'épisode] Mythe des sautes d'humeur d'une femme enceinte poussé au max avec Phoebe et Rachel & Monica

Épisode 23
Spectateur omniscient

- **7.35** Mythe du « je ne suis pas amoureuse » avec Rachel qui se rend compte en plaidant le contraire qu'elle est encore amoureuse de Ross
- Mythe de la fille qui a prévu tous les détails de son mariage depuis sa tendre enfance cf : Monica à **16.00** : « Ross, how long have you been planning this wedding ?
  - I don't know. A month.
  - Emily has probably been planning it since she was five. »

Premier degré

- Mythe de l'excuse trouvée pour se sortir d'une situation gênante où on ne devrait pas = mythe qui revient très souvent dans cette série.

Mais cette fois-ci, Chandler et Joey sortent de la salle de bains, et Joey dit à **17.20** : « Hey, I hope Ross didn't think we just went in there because we were uncomfortable being out here. » = Jeu avec les différents degrés d'appréhension, de compréhension et d'humour.

- Mythe de la fille amoureuse qui a encore ses chances avec l'homme qu'elle aime tant qu'elle n'a pas dit oui. Rachel à 21.00 à Phoebe : « You know what ? No. It's not over until someone says « I do ».
  - I do ! I do !

Épisode 24

Homesick

- Homesick over exaggerated de Joey.
- **7.00** Mythe des mauvais jeux de mots pendant le discours du bestman Chandler

➢ SAISON 5

Épisode 1

- **8.42** Mythe des occasions manquées : Chandler & Monica veulent faire l'amour dans une endroit au calme, mais à chaque fois, un obstacle humain les en empêche

Seulement en Angleterre

⇒ Détournement de la loi « seulement en Angleterre » avec Chandler à **15.03** : « You know technically, we still are over international waters. » puis à **18.29** : « I am still on London time. Does that count ? »

Épisode 2

Wandering in the rain

- **10.30** Ross déprimé parle d'Emily à Rachel :

« I think I'm going to go wander out in the rain for a while.

- But, it's not raining.
- I can't catch a break ! »

Épisode 3

Détournement

- Reproduction de l'accouchement de Phoebe à **17.40** avec Joey (+ Ross) et ses calculs rénaux

Épisode 7

Sous-entendus

- Mythe de « la balle est dans ton camp » avec Rachel qui pense que toutes les actions de Danny sont des sous-entendus pour la séduire
- Âme d'enfant de Joey qui construit un fort avec les cartons de Ross ; se répand sur Ross & Chandler
- Manies désagréables de Ross

Compréhension compliquée

- Chandler & Joey référents de Ross pour la location d'appartement = à **16.40** Chandler invente les pires descriptions pour qu'il ne soit pas pris puis échange de regards sans paroles entre Chandler & Joey pour que ce dernier comprenne le stratagème (et il met du temps)

Épisode 8

Petits bonheurs

- Début de l'épisode : Rachel propose un jeu où chacun doit parler de quelque chose qui le rend heureux. Et Joey se lance dans une longue tirade où il parle de l'automne qui

soulève les jupes de filles. Avec tous les codes de celui qui développe un sujet très sérieux.

In real life

- Flashback de tous les pires souvenirs de Thanksgiving de chacun des amis. Phoebe est sûre d'avoir un souvenir pire que celui de Chandler, mais c'est en fait dans son imagination. À la fin du flashback, Ross lui rétorque :

« In this life Phoebe. »
Et Phoebe de répondre : « Oh this life. Oh ok. No Chandler's is worse. »

Épisode 9

Caïd (my sandwich ?)

- Ross fait tout un foin parce que quelqu'un au boulot a mangé son sandwich. Cela prend des proportions démesurées. Ross devient le caïd de son bureau et se fait respecter.
- Il veut montrer aux filles sa méthode à **8.55** : « Hey Tribbiani, give me that coffee. Now » Et Joey le pousse d'un geste brusque pour que Ross fasse un vol plané derrière le canapé.

Petites pills

- À **15.12**, Ross a pris des pilules pour se calmer et semble être dans un autre monde.

Well, I'm Joey

- Joey doit rattraper toutes les bourdes laissées par Chandler & Monica en couple. Tout le monde le prend pour un pervers dégénéré, ce à quoi il rétorque à chaque fois : « Well, I'm Joey ».

Mais à **18.21**, tout le monde est témoin d'une chose, et Chandler, Monica & Joey s'enfoncent à chaque fois dans un mensonge sans queue ni tête. On finit par Monica qui avoue : « I'm Monica ».

Épisode 10

And that's Wednesday

- Début : Joey apprend à Ross à ne rien faire de sa journée. À la fin de son cours (où il s'assied dans son fauteuil et appelle Chandler, il explique : « And that's Wednesday. Ohhhh »

Épisode 11

- Chacun prend des bonnes résolutions, mais qui sont impossibles à tenir. Comme Chandler qui ne doit plus se moquer de ses amis, ou Rachel qui ne doit plus cancanner.

Blagues de Chandler

- À la toute fin de l'épisode, Chandler craque et fait toutes les blagues qu'il gardait en lui à propos de ses amis.

Épisode 12

Nuit dehors

- Ross a passé la nuit dehors. Tout le monde s'inquiète. Monica : « Where the hell have you been ? » Ross : « Just.. You know, out. » Rachel : « Oh, out ! Oh, God, I don't know why we dindn't think to check there. »

Mise en abyme

- **17.10** : Cascade de mensonges entre Monica qui ne veut pas dire qu'elle est avec Chandler, et Rachel qui ne veut pas dire qu'elle sait que Monica est avec Chandler.

Épisode 13
Explain the hat

- **2.00** Joey : « Who dude, look out. You almost crushed my hat. »

Chandler, en regardant dans le chapeau : « and the bunny got away »
Ross, après quelques secondes d'observation : « This would be the place where you explain the hat. ».

Compréhension compliquée

- Confusion des mots avec Rachel et Joey à propos du sac à main qu'elle lui propose pour son rôle :

Joey : « But it is odd how a woman's purse looks so good on me, a man.

- Exacty ! Unisex !
- Maybe you need sex. I had sex acouple days ago.
- No, no Joey ! « u-n-i » sex.
- Well, I ain't gonna say no to that. »

Épisode 14
Mise en abyme : they don't know that we know

- « They don't know that we know that they know » :

Durant tout l'épisode, d'un côté Rachel & Phoebe (+Joey) et de l'autre Monica & Chandler font chacun semblant de ne pas savoir que l'autre sait… donc cascade de stratégies en mise en abîme jusqu'à la scène finale absurde où Phoebe doit draguer Chandler jusqu'à l'embrasser pour gagner la partie.

+ Scène finale. Chandler : « Ok ! Ok ! You win ! I can't have sex with you ! » Phoebe : « And why not ? » C : « Because I'm in love with Monica ! »

Épisode 15
Shining

- Ross vient de surprendre Monica & Chandler ensemble/ Première scène rejoue la fameuse image de Shining avec la tête furieuse de Ross dans l'embrasure de la porte.

Intonation

+ accès de fureur de Ross qui se transforme en une seconde en actes d'amour cf : "my sister and my best friend ??? / !!!"

Épisode 19
L'oeuf ou la poule

- Parodie du mythe du débat sur l'œuf et la poule à **0.40**. Caitlin à Chandler :

« Hey, where's the chicken ?

- Oh he's in the back. The duck pissed him off. Said that eggs came first. »

Épisode 20
Jargon policier

- **7.05** Joey parle au copain policier de Phoebe comme il imagine le jargon policier : « So you going to squeeze the perp's shoes a little bit before he lawyers up ? »

⇒ Réponse du concerné : « It's a witness, not a perp, and no one talks like that. »

C'est pas comme si

- **9.00** Monica fait référence au côté névrosé et fou de Emily en imaginant des situations qu'en fait Rachel a déjà provoquées cf : ruiner un mariage en disant au marié qu'on l'aime encore // fuir le jour de son mariage
- **10.18** Gestes de panique au ralenti + musique stressante = mythe de l'action à son point culminant dans un film policier

Hyperbole "I almost died"

- À la fin de l'épisode, Ross déforme complètement la réalité en mythifiant son aventure du jour où il a « failli mourir ».

Épisode 21

Make him a man

- Au début de l'épisode, Phoebe demande à Chandler de décourager son copain à emménager avec elle avec cet argument : « I'll ask you to talk to him. Because you are so affraid of commitment. Make him scared like you. Make him a, a man. »

Une taille de pantalon en moins

- **3.18** : Joey se rend compte que c'est la première fois qu'il rate un repas. Il réplique à Ross : « Yeah. I think my pants are a little loose. »

Interrogatoire

- **15.00** Gary rejoue le mythe de l'interrogatoire avec Phoebe pour lui faire avouer qu'elle a peur d'emménager avec lui.

➢ SAISON 6

Épisode 7

Cache-cache

- **6.25** : Mythe du jeu du cache-cache avec un enfant. Sauf qu'ici c'est Chandler qui « joue » avec Joey.

Épisode 10

- **16.00** : les quelques secondes avant le baiser du nouvel an entre Joey et Janine. Voix off + flou autour des deux personnages + ralenti

Épisode 12

Playboy

- **3.50** : « So do you think that these pictures… are they trying to tell a story ? » Monica à Phoebe et Rachel en feuillettant les pages du magazine Playboy. Puis les filles inventent des histoires en regardant les « naked chicks ». Mythe de la différence femme / homme, surtout dans l'amour / la sexualité car l'homme regarde sans se poser de questions et la femme invente un contexte narratif.

Épisode 15 & 16

Imagine if...

- Les personnages imaginent quelle aurait été leur vie actuelle s'ils n'avaient pas fait ces choix-là.

Épisode 19
Premier degré
- **4.30** : Phoebe veut à son tour faire une blague sur la différence d'âge entre Lizzie & Ross, mais elle fait en fait du premier degré qui tombe complètement à côté de la plaque : « Okay, I got a good one. What is she, like, twelve ? »

Intonation
- **18.22** Rachel s'énerve contre ses amis qui lui rapportent chacun un cavalier. Dans sa colère, elle admet que l'un des deux a les cheveux très doux, et hurle, en revenant sur ses pas : « Now do you use some sort of special conditioner on that hair ? »

Épisode 21
Horoscope
- Parodie des prédictions de l'horoscope lu par Rachel au début de l'épisode

Épisode 22
- **1.20** : Ross essaie de faire les mêmes blagues sur la différence d'âge pour Rachel et le père de Lizzie, mais toutes ses vannes tombent à plat

cf : Rachel qui lui réplique, après un bide : « Ross, all that does remind us that you are interested in fossils. »

➢ SAISON 7

Épisode 3
Enfer
- **17.12** : Phoebe qui parle de sa grand-mère

« I bet she's lookin up at us, and smiling right now.
- (Ross) Looking *up* ?
- Oh, yeah. No she was really nice to me, but she's in hell for sure. »

Interculturel
- **18.12** Phoebe prononce un nom américain avec l'accent français (en croyant que cette personne est française). Monica la corrige en redisant le même nom (en fait une marque américaine : *Nestlé Tollhouse*) avec un accent normal Phoebe : « Uh. You americans always butcher the French language. »

Épisode 5
Ginger + Sherlock
- **9.40** : Phoebe rentre chez Ross et le voit danser « Hi, Ginger ».

Puis, Ross :
« All right, I want my key back.
- I don't have it !
- It's right there !

- Oh, okay, Sherlock. »

Dispute de couple

- **16.17** : Dispute entre Phoebe et Ross qui défendent chacun leur date qui sont en fait tous les deux en instance de divorce. P&R finissent par s'approprier la dispute comme s'ils étaient en couple ensemble.

Épisode 8

Mensonge de toutes pièces

- **15.10** Ross construit de toutes pièces un mensonge pour Chandler, et il se prend de plus en plus au jeu

Épisode 9

Christmas Armadillo

- Détournement du mythe du Père Noël et des modèles de fiction pour les enfants avec Ben et les 3 garçons

Épisode 14

Grande fille

- Mythe de l'enfant qui se prend pour un grand garçon avec Monica à la fête de ses 30 ans (drunk) à **16.15** :

« But you know what ? It's all okay. It's okay because I turned 30 today… And I can do anything I want ! Because I… am a grown-up. »

Épisode 15

Conte de fée des temps modernes

- À **3.30**, téléphone oublié sur la table du café, mythe de la rencontre amoureuse moderne avec Rachel :

« What if, um, if he calls his own cellphone to find out who found it and I answer and we start talking and we fell in love ? I mean, wouldn't that be a great story ? Kind of like a fairy tale for the digital age. »

Épisode 19

Prochain prochain Martin Scorsese

- Mythe de la notoriété avec Joey qui survend le réalisateur de son nouveau film à ses amies (tout début) :

« Oh, and the director is supposed to be the next next Martin Scorsese.

- (Phoebe) Next next ?
- (Joey) Yeah, there is this guy from Chicago who's supposed to be the next Martin Scorsese, right ? But then this guy is right after him. »

Épisode 20

Sauver le monde

- À **1.45**, le mythe de celui qui sauve la planète avec les retrouvailles de Melissa et Rachel, et Rach qui félicite Melissa sur son job (noté sur la carte de visite) :

« Oh no, that's an old card. Um, I wanted to get out of that and do something where I could really help people and make a difference.

- Wow, so what do you do now ?

- (voix suave tirant sur le condescendant) I'm a party planner. »

➢ SAISON 8

Épisode 5
Baiser lancé

- À **13.00**, mythe du baiser lancé : Tim en envoie un délicat baiser à Phoebe qui le rattrape et lui « jette à la figure » dès qu'il a le dos tourné.

Épisode 9
Massage adultère

- **0.50** : mythe de l'adultère pris en flagrant délit avec Phoebe qui voit Monica se faire masser. « Phoebe, I can explain. » « How long has this been going on ? » « I'm leaving. Come on Chandler, let's go. »

Épisode 13
A boy bath

- Mythe des activités et jeux genrés avec Monica à **6.20** qui a préparé un bain très *féminin* pour Chandler mais : « Come on, I used all my best stuff. I lit some candles, I put on some music. I used bath salts plus bubble bath. And got you this little plastic navy ship! so it's a boy bath. »
- À **18.30**, Chandler prend la place de Monica dans le bain. Monica: « Okay fine. You can have the bath, but I am taking your boat. Now you're just a girl in a tub! »

➢ SAISON 9

Épisode 2
Entre guillemets

- **9.15** Joey qui s'engueule avec Ross :

« Can I just stop you right there for a second ? When people do this : « » (*guillemets avec leurs doigts*), I don't really know what that means.
[Blanc] You were saying ? » […]
- I know. I should have. I'm sorry *(en faisant les guillemets avec ses mains).* »

Épisode 8
Married guys

- **7.13**, la sœur de Rachel qui vient de raccrocher avec son (ex) petit-ami :

« Stupid Thanksgiving. […] My boyfriend canceled on me. I mean, I finally find a real relationship. I mean, someone that I can spend this day with and then his wife comes back into town. I swear, it's almost not even worth dating married guys. »
- Ross : [ton ironique +++] Don't say that ! »

Classic Rachel

- **18.00** : dispute entre Rachel et sa sœur (pour la garde d'Emma si ses parents meurent)

« You know, this is classic Rachel.
- Oh, yeah, yeah, right. Remember in high school when I died and didn't give you my baby ?

[…] - (Rachel) You decorated Dad's office and now you're a decorator ? Okay, I went to the zoo yesterday. Now I'm a koala bear. »

Épisode 9
Femme castratrice

- **1.05**, Monica : « Chandler, look. I don't want to be one of those wives that says « You can't go to the game. You have to spend time with me (grosse voix autoritaire). So if you could just realize it on your own… »

Amant dans le placard

- **16.58**, mythe de l'amant dans le placard - Monica & Chandler surjouent la scène de ménage pour faire croire à Joey leur supercherie :

« Chandler, you're home !
- That's right. Your husband's home, so now the sex can stop !
- What are you saying ?
- Joey said that you're in here with another man.
- There's no man in here. How dare you accuse me of that ! (*gifle*)

Épisode 16
Couple qui vit ensemble

- **3.22**, Phoebe et Mike décident d'emménager ensemble.

Phoebe : « Wow, we're really going to move in together.
- Yeah.
- I've always wanted to live with a guy. « You pick up your socks ! » « Put down the toilet seat ! » « No, we are not having sex anymore ! » It's going to be fun !

Épisode 18
Get a room

- **7.38**, discussion entre Ross & Monica à propos d'un billet de loterie.

Monica : « […] but we're all here and we're gonna watch the numbers and have fun. And you're my brother and I want you to be a part of this.
- You don't have to do that. I mean, I'll pay for myself, but just the fact that you want me to have fun with you guys, that's so sweet. Come here (*câlin + bisou*).

(Phoebe, air dégoûté / blasé) : Get a room ! »

Bad girl / Sous-entendus sexuels

- **8.38** : Ross explique qu'il appelle Rachel « Mommy » quand ils sont avec Emma. Il propose que ce soit la même chose pour « Daddy ».

Phoebe : « Ooh. I like that, Daddy.

- I, uh… I was just talking about Rachel.
- Uh, is Daddy getting angry ? Is Daddy going to spank me ?
- Well, that depends. Have you been a bad g… No I can't. »

➢ SAISON 10

Épisode 12
Accent italien

- **14.35** : Référence douteuse aux films italiens sur des mafieux interprétée par Joey pour intimider Mike.

Joey (avec l'accent italien forcé en prime) :

« Last night… I tried to welcome you into my family. Instead, you direspect me. I cannot allow this.

- Are you rehearsing for some really bad Mafia movie ?
- More back talk. And yes, I may be borrowing a few lines from my recent unsuccessful audition for *Family Honor 2 : This-a Time, Its-a Personnal.* »

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

Ce mémoire traite de la manière dont la série Friends utilise le détournement de mythes modernes comme ressort premier de l'humour.

Nous avons décidé, dans une première partie, de discriminer et d'analyser les différents types d'humour observés dans la série télévisée, pour ensuite relever le détournement comme effet rhétorique récurrent, et applicable à n'importe quel procédé du comique utilisé. À partir de cet état des lieux de l'utilisation très protéiforme de l'humour dans cette série, nous découvrons alors que, par la connivence très forte qui se créé entre les différents émetteurs de la série et leurs téléspectateurs, l'humour est la source fondamentale de ce lien.

Par ailleurs, la série offre à voir plusieurs niveaux d'énonciation qui correspondent à la création de ressorts comiques. C'est dans une deuxième partie que nous avons donc pu analyser la mise en abyme des procédés du comique dans la série Friends. D'abord en distinguant différents niveaux d'énonciation – en amont de la diffusion de la série – qui engendraient naturellement différents niveaux de lecture offerts aux téléspectateurs. De cet écart né entre deux niveaux d'énonciation ou de lecture pouvait se révéler alors une brèche de compréhension riche de sens.

Dans cet escalier de sens produit par la série, nous avons pu, en troisième partie de réflexion, reconnaître des mythes fondateurs et représentatifs d'une certaine société contemporaine. En reconnaissant en premier lieu la présence de ces mythes modernes dans la série grâce à la sémiologie de l'image, nous avons compris le fonctionnement propre à la série, soit le détournement systématique de ces mythes, afin de susciter le rire. Et nous avons pu réaliser aussi que cette découverte supposait nécessairement un socle d'infra-ordinaire.

Enfin, dans une quatrième et dernière partie, nous avons acquis le fait que le détournement systématique de ces mythes nous plongeait dans la révélation d'une culture commune comme source des ressorts comiques. Ce présupposé nous permettait déjà de déconstruire les schémas de croyance présents dans les mythes utilisés, tout en donnant la possibilité au téléspectateur de « traverser le miroir ».

MOTS-CLÉS

- Mythe
- Humour
- Friends
- Série
- Détournement
- Déconstruction
- Roland Barthes
- Procédés du comique
- Niveaux d'énonciation
- Culture commune