

**DE L'IMAGINAIRE UTOPIQUE DANS LES CULTURES
ORDINAIRES. PISTES A PARTIR D'UNE ENQUÊTE SUR
LA SÉRIE TÉLÉVISÉE ALLY Mc BEAL**

PAR

Philippe CORCUFF

*À Isaac Joseph, rigoureux sociologue de l'ordinaire, trop tôt
décédé le 10 février 2004, qui, par ailleurs, a su s'engager sur le
terrain politique comme un citoyen ordinaire, notamment lors du
mouvement social de l'hiver 1995.*

La notion polysémique d'« ordinaire » pris dans les filets du débat savant – qu'il soit philosophique et/ou sociologique – risque assez facilement, si l'on suit Claude Grignon et Jean-Claude Passeron (1989), de glisser sur les diverses pentes de l'ethnocentrisme social, c'est-à-dire de nous orienter vers la projection du prisme réducteur de nos petits mondes (et, en premier lieu, des univers intellectuels et académiques auxquels nous participons) sur la pluralité des mondes sociaux observables. Les deux sociologues ont pointé deux écueils classiques menaçant les approches intellectuelles du « populaire » ou de « l'ordinaire ». Ils ont identifié, en premier lieu, un *misérabilisme* (ou *domino-centrisme*) qui fait de « l'ordinaire » un sous-espace (infra-culturel ou non culturel) par rapport aux formes culturelles socialement consacrées, et qui lui dénie alors toute autonomie symbolique. Ils ont repéré, en second lieu, un *populisme*, qui va célébrer dans « l'ordinaire » une « richesse », une « liberté » ou une « authenticité », selon des critères assez intellectualistes oubliant les contraintes (et notamment les rapports de domination) pesant sur les univers quotidiens des milieux socialement éloignés du monde intellectuel. Sans prétendre échapper totalement à cette oscillation, on peut tenter d'appliquer aux formes culturelles « ordinaires », entendues comme *celles qui jalonnent la vie quotidienne du plus grand nombre*, une vue à la fois *compréhensive* (sensible, dans une perspective weberienne, au sens donné par les acteurs sociaux à leurs actions dans leurs rapports avec les

autres) et *critique* (attentive aux contraintes sociales pesant sur leurs activités). C'est une telle *critique compréhensive* qui nourrira les analyses esquissées dans ce texte. C'est d'ailleurs cette perspective de *compréhension critique* qui me fait préférer l'expression « formes culturelles ordinaires » à celle de « culture de masse », dans laquelle souvent s'insinue implicitement un jugement élitiste méprisant à l'égard des produits culturels les plus largement diffusés.

Je partirai donc d'une forme culturelle ordinaire : une série télévisée américaine, *Ally McBeal*. L'héroïne de ce feuilleton est une avocate bostonienne de 30 ans. Le feuilleton a été diffusé pour la première fois aux États-Unis en février 1997 et en France sur la chaîne Teva en février 1998 en VO sous-titrée. Mais c'est la diffusion sur M6 en français et en « prime time » qui va lui donner son audience. La série a été arrêtée au bout de cinq saisons. J'ai animé une enquête sociologique autour de ce feuilleton. Il s'agit principalement d'une étude de réception¹, mais, en complément, je procède aussi à une analyse de contenu.

Le traitement de ce matériau empirique est en cours, et je ne présenterai ici qu'une esquisse, en n'éclairant qu'une petite partie des données recueillies et en avançant simplement des pistes préparatoires à un travail plus systématique. Je retiendrai au niveau de l'analyse de contenu les deux premiers épisodes de la saison 1 et quant à l'étude de réception deux entretiens. Je les mettrai en perspective par rapport à la notion d'« imaginaire utopique ». Mon analyse aura trois temps : 1) j'explicitai mes notions principales et ma posture théorique ; 2) je m'arrêterai sur les deux premiers épisodes ; et 3) j'analyserai quelques passages significatifs de deux entretiens. L'ensemble aura une visée exploratoire. Contre les visions unilatéralement standardisantes des formes culturelles ordinaires (stigmatisées alors comme « culture de masse »), initiées par l'École de Francfort, on verra que des réservoirs d'utopie peuvent se glisser tant dans le contenu d'une série télévisée que dans ses appropriations par les téléspectateurs.

I – QUELQUES CLARIFICATIONS CONCEPTUELLES

À quoi peut donc renvoyer la notion d'« imaginaire utopique » ? De *l'utopique*, je retiens les racines étymologiques de « non lieu » ou « en aucun lieu ». C'est l'aspiration d'un « ailleurs » et d'un « autrement » par rapport aux situations existantes. Miguel Abensour caractérise alors la pensée de l'utopie comme « une pensée de la différence par rapport à ce qui existe » (Abensour, 2000 : 98). Paul Ricoeur ajoute : « Imaginer le non-lieu, c'est maintenir ouvert le champ des possibles » (Ricoeur, 1986 : 390). Cette notion a donc à voir avec celle d'*imaginaire*, travaillée, au carrefour de la philosophie, des sciences sociales et de la psychanalyse, par Cornélius Castoriadis.

À un premier niveau des significations les plus courantes du mot, nous dit Castoriadis, l'imaginaire renvoie à « quelque chose d'« inventé » – qu'il s'agisse

1. Entre octobre 2001 et octobre 2003 ont été recueillis, en partie en collaboration avec mes étudiants de l'IEP de Lyon, 110 entretiens semi-directifs : 17 entretiens collectifs après diffusion d'un épisode et 93 entretiens individuels (73 entretiens avec les personnes concernées par les entretiens collectifs et 20 entretiens avec d'autres personnes ; au total 97 personnes ont été touchées).

d'une invention "absolue" ("une histoire imaginée de toutes pièces"), ou d'un glissement, d'un déplacement de sens, où des symboles déjà disponibles sont investis d'autres significations que leurs significations "normales" ou "canoniques" ("qu'est-ce que tu vas imaginer là" dit la femme à l'homme qui récrimine sur un sourire échangé par elle avec un tiers) » (Castoriadis, 1975 : 190). L'imaginaire serait alors doté, pour Castoriadis, d'un pouvoir créateur, et non pas seulement d'une fonction reproductrice. Cette approche débouche sur une réflexion ontologique : « Nous sommes ici en plein dans une strate ontologique que l'on peut appeler strate de la création imaginaire » (Castoriadis, 2002 : 79). Je laisserai de côté cette prise de position ontologique de Castoriadis – l'imaginaire conçu comme une des strates les plus profondes des psychismes individuels et des ensembles sociaux, dans un empilement de couches allant des plus « profondes » aux plus « superficielles » – pour ne garder seulement, dans la logique sociologique qui est la mienne², que l'idée d'une créativité manifestant une certaine autonomie symbolique, mais sans pour autant qu'elle soit à l'abri d'effets de domination. De ce point de vue, la distinction introduite par Castoriadis entre un « imaginaire instituant » – créateur et bousculant les formes existantes – et un « imaginaire institué » – cristallisé dans des institutions, dont le langage – nous sera utile³. D'autant plus que Castoriadis appréhende ce couple, dans une tension liée, « l'union et la tension de la société instituant et de la société instituée, de l'histoire faite et de l'histoire se faisant » (Castoriadis, 1975 : 161).

La notion d'« imaginaire utopique » peut rencontrer la notion de « politisation ». Dire alors que des imaginaires utopiques sont potentiellement *politissables* signifie qu'on s'inscrit dans une approche constructiviste de *la politisation*, en tant que processus socio-historique de construction et enjeu de luttes sociales de définition, comme l'a développée la sociologie politique inspirée de Pierre Bourdieu (notamment Lacroix, 1985). C'est-à-dire que, dans cette perspective, la politique n'est pas une substance intemporelle que l'on peut définir une fois pour toutes, mais que ses usages et ses significations varient en fonction des luttes (notamment symboliques) des acteurs. Est alors récusée la distinction, en cours en philosophie politique et défendue entre autres par Claude Lefort (1986 : 7-14), entre « *le* politique » relevant de la philosophie politique (et donc du « haut », du « fondamental », du « théorique » et du « noble ») et « *la* politique » relevant de la sociologie politique (et donc du « bas », du « superficiel », de « l'empirique » et du « vulgaire »). Je parlerai toutefois de « pré-politique ». Non pas en référence implicite à une « essence » du politique, qui serait nécessairement amenée à se déployer dans une vision évolutionniste de la politisation. Mais, par ce terme, je ferai signe du côté de significations sociales rattachées à la politique dans d'autres situations sociales ou d'autres conjonctures historiques, mais aujourd'hui largement déconnectées de la poli-

2. L'emprunt de notions au « jeu de langage » philosophique pour les introduire dans le « jeu de langage » sociologique implique des déplacements d'usages, donc de sens. Elle s'accompagne aussi d'un « dépeçage », dans une visée opérationnelle, de morceaux d'une construction philosophique prétendant à une certaine systématité. Dans cette perspective, je mettrai de côté certains morceaux ontologiques de l'œuvre de Castoriadis, ceux qui supposent un étagement de l'être entre des couches plus « profondes » et des couches plus « superficielles ».

3. Sur le couple « imaginaire instituant » / « imaginaire institué », voir les commentaires éclairants de N. Poirier (2004 : 84-91).

tique. Une de mes hypothèses pose ainsi que les thématiques imaginaires-utopiques se sont souvent retirées du langage qualifié de « politique » et tendent à se concentrer dans les sphères de l'intimité et de la vie sentimentale. Par exemple, la quête d'un *ailleurs* serait moins associée de nos jours à une « transformation du monde » via un combat politique et plus fréquemment liée à la possibilité d'une rencontre amoureuse inédite. De ce point de vue, le passage du « pré-politique » au politisé n'a rien de nécessaire, et renvoie seulement à une potentialité qui a été activée dans d'autres situations.

Une autre clarification de ma posture s'impose à partir du moment où je cherche à traiter à la fois du contenu symbolique et surtout de la réception d'un produit des « industries culturelles ». Ici une tradition a fortement marqué les approches de la philosophie et des sciences sociales : il s'agit de la critique des « industries culturelles » ouverte par Theodor Adorno et Max Horkheimer dans leur chapitre sur « La production industrielle des biens culturels » dans *La dialectique de la raison* (Horkheimer & Adorno, 1974 : 129-176). Pour Adorno et Horkheimer (qui, de leur exil américain, analysent les magazines, le cinéma et la radio), l'industrialisation et la marchandisation de la culture, dans une logique de production capitaliste pour le profit, conduisent à une standardisation et à une soumission plus grande aux stéréotypes sociaux dominants, du côté des émetteurs et des produits diffusés, et à un abêtissement généralisé, du côté des récepteurs. Ainsi du côté de la production culturelle (qu'on n'ose plus appeler « création » culturelle), les décalages critiques introduits par les « œuvres » de « la grande culture » vis-à-vis de l'ordre social tendraient à disparaître. « Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social. Ceci est le résultat non pas d'une loi d'évolution de la technologie en tant que telle, mais de sa fonction dans l'économie actuelle », écrivent-ils (*Id.* : 130-131). Cette double standardisation et stéréotypisation induirait mécaniquement une « aliénation » du côté des consommateurs de ces produits. « Aujourd'hui, l'imagination et la spontanéité atrophiées des consommateurs de cette culture n'ont plus besoin d'être ramenées d'abord à des mécanismes psychologiques. Les produits eux-mêmes (...) sont objectivement constitués de telle sorte qu'ils paralysent tous ces mécanismes (...) ils interdisent toute activité mentale au spectateur », poursuivent-ils (*Id.* : 135). Et de trancher : « il n'y a plus de place pour l'imagination » (*Id.* : 136). Aujourd'hui, cette perspective a beaucoup moins cours dans les travaux de sciences sociales, en tout cas dans les analyses de ce qui se passe du côté des récepteurs, à cause notamment du développement des études de réception, dont Brigitte Le Grignou (2003) a récemment proposé une synthèse critique fort utile. Mais les orientations d'Adorno et Horkheimer, dé-théorisées et simplifiées, continuent de nourrir une humeur critique dans les débats publics, qu'il s'agisse des professeurs de philosophie nostalgiques, qui suivent Alain Finkielkraut dans la stigmatisation de « la défaite de la pensée », des schémas plus classiquement conservateurs s'exprimant dans *Le Figaro* sur « le déclin de la culture », de la mise en cause de « l'impérialisme culturel américain » et de « l'américanisation » dans les eaux, cette fois altermondialistes, du *Monde diplomatique* ou dans l'ironie grinçante contre « l'abrutissement culturel par la télévision » dans

Charlie Hebdo. Sur le versant gauche de cette humeur critique, le fort élitisme social, voire le mépris du « populaire » et de « l'ordinaire », nourrissant la posture semble rendu invisible, pour ses énonciateurs mêmes, par le fait de se situer dans « le camp » de la critique sociale.

Les études de réception de la télévision, qui ont été systématisées à partir du début des années 1980 sous l'impulsion des *cultural studies* britanniques, ont mis à mal ces schémas. « La dénonciation de l'aliénation des consommateurs des "industries culturelles" (Horkheimer & Adorno, 1947) conduit, imparablement, à une vision réifiéc et misérabiliste du public comme masse amorphe et passive », note Le Grignou (*Id.* : 14). Les téléspectateurs révélés par les études de réception tendent à filtrer les messages qu'ils reçoivent (en fonction de leur groupe social d'appartenance, de leur genre, de leur génération, de diverses dimensions de leur parcours biographique, des conditions interactionnelles de la réception, etc.) et manifestent des capacités critiques variables (mais rarement complètement nulles). Comme l'a mis en évidence un des maîtres d'œuvre néo-marxiste des *cultural studies* britanniques, Stuart Hall (1994), le « codage » du message dans la logique des stéréotypes dominants laisse ouverts des écarts avec le « décodage » mis en œuvre par les téléspectateurs. Par ailleurs, leur attention à ce qui est diffusé peut être intermittente, ce qui interroge la supposée « emprise totale des images » sur eux. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (1963) avaient déjà noté, dans un article contre les théoriciens du « pouvoir des mass média » de l'époque (comme Edgar Morin), combien ces discours se nourrissaient de fantasmes intellectualistes.

Mais je ferai l'hypothèse que des marges de jeu existent aussi du côté des producteurs et des émetteurs, nous conduisant non pas à abandonner l'approche critique des conditions socio-économiques de production amorcée par Adorno et Horkheimer, mais à la nuancer. On verra qu'on peut, au sein même des « industries culturelles » les plus standardisées (la production d'une série télévisée), préserver des dimensions créatrices, laisser place à des dispositifs critiques, accueillir des significations utopiques, au milieu de stéréotypes sociaux dominants. Les codages dominants des messages diffusés n'auraient pas une emprise totale, notamment pour des raisons relevées par Stuart Hall quant à l'autonomie des valeurs et des règles professionnelles de ceux qui fabriquent ces émissions. Ainsi pour le sociologue britannique, « Le code professionnel est "relativement indépendant" du code dominant, en ce qu'il met en œuvre des critères et des opérations de transformation qui lui sont propres, de nature technico-pratique notamment » (Hall, 1994 : 37). Il y aurait donc du *jeu* dans la production, jeu plus ou moins exploité en fonction des produits considérés : « les professionnels de la télédiffusion arrivent à opérer à partir de codes "relativement autonomes" qui leur sont propres, tout en se débrouillant pour reproduire (non sans contradictions) la signification hégémonique des événements », précise-t-il (*Id.*). La prise en compte de ce jeu par rapport aux stéréotypes dominants nous amène à nous écarter des vues domino-centrées, sans pour autant abandonner la notion de domination. On peut alors faire l'économie des hypothèses fonctionnalistes selon lesquelles ce jeu critique et utopique au sein des productions culturelles de masse feraient nécessairement « le jeu du système », soit

intentionnellement (dans la vulgate du « complot » remise en vigueur dans la veine critique des médias allant de Noam Chomsky à Serge Halimi), soit « objectivement » et dans une logique systémique (dans des variantes dérivées de la théorie critique de Francfort). Ce jeu s'inscrivant dans les produits culturels donnerait des prises à des usages variés du côté des récepteurs, et notamment à un travail de l'imagination.

II – DE L'UTOPIE AMOUREUSE DANS DEUX ÉPISODES D'ALLY MCBEAL

J'esquisserai ici quelques éléments d'analyse de contenu à la fonction largement prospective.

Dans le premier épisode de la série – dit « épisode pilote » – intitulé « La main aux fesses », on voit apparaître un thème important pour la suite du feuilleton : celui de la quête d'un idéal amoureux, incarnation d'un *ailleurs* radicalement autre. Cette utopie amoureuse s'inscrit en rupture radicale avec la suprématie des valeurs marchandes de l'univers capitaliste. À la fin de l'épisode, le patron du cabinet (Richard Fish) énonce un de ses « fishismes » sur le sens de la vie : « *L'amour, ça ne paie pas, c'est un pont roulant, on ne peut pas miser dessus. La seule valeur qu'on accepte à la banque : les billets* ». Si Ally McBeal semble acquiescer, les images qui suivent immédiatement démentent cet acquiescement : ce sont les images passées, accompagnées d'une musique mélancolique, de son bonheur avec son premier amour, Billy. L'utopie mcbealienne apparaît, de ce point de vue, mélancolique. Non pas, selon la distinction introduite par Daniel Bensaïd (1997 : 233-258), une mélancolie « romantique » refermée sur le passé, mais plutôt une mélancolie « classique » et « révolutionnaire » ouverte sur l'avenir, sur la possibilité d'un avenir différent. Souvent chez Ally McBeal cette mélancolie va puiser dans les rêves d'enfance, où les choses apparaissaient moins codifiées et plus ouvertes à différents possibles.

Intervient alors, sous la forme de la « leçon » tirée de l'épisode par la *voix off* d'Ally McBeal qui le clôt, l'idée d'une quête dans l'incertitude : « *La vérité ? Ma vérité ? C'est que je ne tiens sans doute pas à être heureuse ou satisfaite. Parce que, quand on a trouvé ben... Moi j'aime cette quête, cette recherche. Et c'est ça qui est excitant : plus on se sent perdu, plus on espère trouver. Oui, qui sait au fond ? C'est maintenant que je suis heureuse et je ne m'en rends même pas compte* ». Est suggéré que le mouvement compte peut-être plus que le but (à partir du moment où il y a bien un but), que la marche vers l'horizon utopique est peut-être infinie, que les bonheurs quotidiens se glanent sur ce chemin.

L'*ailleurs* utopique orientant la marche sert alors de point de référence aux insatisfactions des expériences effectives. Il a donc, entre autres, une fonction *critique* par rapport à l'existant. L'héroïne espère certes que le jour viendra de la réalisation de cette utopie. Mais les cinq saisons du feuilleton nous disent plutôt les échecs répétés. Si la possibilité de la réalisation de l'utopie amoureuse reste ouverte, le cours des choses donne plutôt à ces espérances une tonalité mélancolique, intégrant un pessimisme né des épreuves du réel. Un des chemins auquel

nous convie le feuilleton, au-delà des rêves de son héroïne, a été synthétisé par Ricoeur dans un commentaire de Mannheim : « La spécificité critique de l'utopie n'est donc pas la possibilité d'être réalisée, mais la préservation de la distance entre elle-même et la réalité » (Ricoeur, 1997 : 240). Elle constituerait une sorte de moteur critique de l'insatisfaction présente. On rejoint ici une remarque de Jacques Rancière à propos de ses travaux au carrefour de la philosophie et de l'histoire : « Ce que je voudrais, c'est casser l'opposition entre utopie et réalité, ou bien entre les mots et les choses. Et faire comprendre que, si l'on vit des mots, si l'on vit des promesses, on vit aussi, heureusement, de leur déception »⁴. Le personnage d'Ally McBeal va alors, dans sa quête, équilibrer mélancoliquement les promesses et la déception, avec un poids grandissant de la seconde, au fur et à mesure que la série avance. En même temps, l'utopie amoureuse demeure un support des rêveries et des multiples variations imaginaires peuplant l'intériorité de l'héroïne, et caractérisant par là sa singularité vis-à-vis de personnages réputés plus conventionnels.

Il nous faut également souligner le dispositif de la *voix off* qui exprime, dans le langage de la fiction télévisée, la voix intérieure de l'héroïne. Cette voix intérieure, réflexive, certains sociologues contemporains, comme François Dubet, ont fait l'hypothèse qu'elle se développait avec le mouvement de l'individualisation de nos sociétés. Dubet parle ainsi d'« un *quant-à-soi* empêchant l'individu d'être totalement son rôle ou sa position » (Dubet, 1994 : 129). Dans le feuilleton, cette voix intérieure est tout particulièrement le réceptacle des attentes utopiques, des doutes, du retour réflexif sur l'expérience, de la mesure de l'écart entre l'idéal et les épreuves de la vie.

Dans le deuxième épisode de la première saison, intitulé « Situations compromettantes », c'est justement l'écart entre l'idéal amoureux et les compromis pratiques avec le monde qui est pointé. À la demande de son patron, Richard Fish, Ally McBeal accepte de sortir le soir avec un client pour des motifs commerciaux. Pourtant sa voix intérieure continue à exprimer son refus de tels compromis. Pendant qu'on la voit sous la douche, la *voix off* énonce : « *J'ai accepté. Et il a fallu que je fonce à la maison prendre une douche. Je vais prendre un verre avec un homme par intérêt, moi ! Et peu importe si je ne suis avec personne en ce moment, c'est l'amour que j'ai l'impression de trahir* ». Le *quant-à-soi* esquissé théoriquement par Dubet se révèle une sorte de sens ordinaire de sa propre intégrité, un sens ordinaire de son authenticité. Non pas la « vraie » authenticité d'une personne, sur laquelle ne peut se prononcer un sociologue, mais une représentation mouvante (redéfinissable en cours de route) de sa propre authenticité, cultivée dans son for intérieur. La « leçon » de la *voix off* de fin d'épisode s'arrête d'ailleurs sur la question des « compromis compromettants », en terminant une fois de plus sur la quête, l'incertitude et la mélancolie : « *Peut-être est-ce parce qu'on dit que l'amour c'est apprendre à faire des compromis : on se retrouve dans des situations compromettantes qu'on justifie par sa quête. Quel que soit le secret, je n'en détiens pas les clés.* <silence> *Je n'ai pas besoin des réponses. J'ai des amis, j'ai l'espoir, j'ai les jumeaux...* ». Et elle va danser avec

4. Dans un entretien avec Robert Maggiori dans *Libération*, le 5 mars 1998.

« les jumeaux » dans la boîte de nuit habituelle de la série, en arborant un sourire mélancolique. On retrouve donc l'horizon utopique et le mouvement de la quête, comme repères critiques vis-à-vis des compromis du quotidien.

Bien sûr, si l'on revient sur les conditions de production propres aux « industries culturelles », le feuilleton est aussi empli de stéréotypes sociaux reproduisant les cadres des différents modes de domination à l'œuvre dans nos sociétés (la place de l'argent, l'élitisme social, la domination masculine, etc.). On pourrait dire que stéréotypes dominants et significations utopiques-critiques sont juxtaposés, voire emmêlés. Nathalie Nadaud parle suggestivement à propos de la série *Ally McBeal* d'« innovation conformiste », associant dimensions subversives et idées reçues (Nadaud, 2000-2002 : 152-172).

Mais l'utopie amoureuse, la quête du « Prince charmant », ne participe-t-elle pas aussi des stéréotypes générés par la domination masculine, enfermant les femmes dans « le privé », à l'écart du « public » dominé par les hommes ? Ne participe-t-elle pas des lieux communs sexistes, inscrivant les femmes dans une relation de dépendance vis-à-vis d'une figure enchantée de « l'homme » ? La question est sans doute compliquée. D'abord, il nous faut prendre en compte la pluralité des ordres de domination et leurs contradictions. Ainsi, on peut identifier des écarts, sources potentielles d'espaces critiques et émancipateurs, entre les stéréotypes des différents ordres de domination à partir du moment où l'on a abandonné les facilités « marxistes » de « la dernière instance » (« la dernière instance » de « l'infrastructure » économique de la société sur le reste des rapports sociaux) et/ou fonctionnalistes du « système » (tous les ordres de domination étant intégrés fonctionnellement dans un « système » unifié). Il en va ainsi des écarts et même des oppositions entre les stéréotypes de l'ordre marchand (organisés autour de l'accumulation d'argent) et la quête du « Prince charmant » - si on le comprend, dans un premier temps, comme stéréotype associé à l'ordre masculin - susceptible justement de nourrir une critique de « l'inauthenticité » des relations marchandes.

Dans un deuxième temps, la quête du « Prince charmant » ne peut être réduite à un stéréotype sexiste. Certes, il s'agit bien d'une valeur ayant émergé dans un rapport de domination entre genres. Mais le fait pour des dominé-e-s d'user de valeurs nées dans le cadre qui les domine ne signifie pas que ces valeurs se réduisent à une fonctionnalité par rapport à cet ordre de domination. Autrement, on méconnaîtrait l'autonomie symbolique des valeurs travaillées par les dominé-e-s, qui sont aussi des valeurs dominées, pouvant servir de support à une critique des valeurs des dominants, valeurs dominantes. Cette autonomie a pu être relevée par Pierre Bourdieu dans son « Post-scriptum sur la domination et l'amour » de *La domination masculine* (1998 : 116-119). Dans l'utopie amoureuse, Bourdieu lit ainsi « la possibilité même de la mise en suspens de la force et des rapports de force qui semble constitutive de l'expérience de l'amour ou de l'amitié », ouvrant alors une rupture avec « la vision masculine, toujours cynégétique ou guerrière, des rapports entre les sexes » (*Id.* : 117). On peut ainsi comprendre la quête du « Prince charmant » comme une forme symbolique et narrative née dans des rapports de domination, ayant donc une certaine dépendance vis-à-vis de ces rapports, mais porteuse aussi d'une possibilité d'autonomisation.

Quand Mathieu Potte-Bonneville aborde le traitement de la subjectivation - de l'émergence fragile d'une subjectivité - chez le dernier Foucault, il indique qu'elle revêt un « caractère à la fois libre et lié » (Potte-Bonneville, 2004 : 228). C'est-à-dire que Foucault n'aurait pas oublié la critique des normes oppressives de ses premiers travaux, mais qu'il aurait esquissé une articulation entre les deux. Ainsi, quand Foucault, analyse l'accentuation de « la culture de soi » au cours des deux premiers siècles de notre ère en lien avec une série de modifications des normes sociales, il écrit : « Elle constituerait par rapport à elles une réponse originale sous la forme d'une nouvelle stylistique de l'existence » (Foucault, 1984 : 97). « La réponse à » n'est pas « la domination par », sans abolir pour autant la contrainte. Ainsi un outillage symbolique et narratif, comme celui tournant autour de la quête du « Prince charmant », apparaîtrait, selon une formule d'Anthony Giddens pour qualifier « la dualité du structurel », « à la fois contraignant et habilitant » (Giddens, 1987 : 226). C'est dans cette perspective que je lirai l'utopie amoureuse mise en scène dans la série *Ally McBeal*. D'une part, elle constituerait une contrainte née de la domination masculine (mais pouvant entrer en contradiction avec les logiques de l'ordre marchand). D'autre part, elle pourrait représenter, du côté des dominées, un point de résistance à l'hégémonie des valeurs masculines et une ressource dans l'étayage d'une autonomie personnelle. Si l'on revient aux catégories de Castoriadis, on aurait affaire tout à la fois à des contradictions entre deux « imaginaires institués » (entre imaginaire marchand et imaginaire féminin-dominé) et à l'ouverture créatrice d'un « imaginaire instituant ».

Si on considère la trame narrative offerte aux usages des téléspectatrices comme tout à la fois contrainte *et* ouverte, bref ambivalente, on se donne la possibilité de saisir des dimensions de ces usages (comme des critiques des ordres sociaux dominants ou des modes de singularisation) qui seraient aplaties par le double pré-supposé de « domination totale » et de « standardisation », sans pour autant en faire le produit d'une liberté totale sur un « marché » où se rencontreraient une « offre » de narration et une « demande » de narration.

III – DE L'UTOPIE AMOUREUSE DANS DEUX ENTRETIENS DE « FANS » D'ALLY MCBEAL

Les deux femmes que j'ai retenues ici ont répondu à une petite annonce parue dans le magazine *Femme actuelle*. Elles ont toutes les deux autour de quarante ans (43 ans pour Hélène et 39 ans pour Dominique). Elles sont toutes les deux célibataires, mais Hélène n'a pas d'enfant, alors que Dominique en a quatre de pères différents. Elles ont, par ailleurs, des profils sociaux et politiques assez distincts : Hélène est cadre dans la publicité et vote à droite, Dominique est femme de ménage et vote à gauche.

Hélène (entretien du 13-05-2003) s'identifie fortement au personnage d'Ally McBeal sous le double plan de l'autonomie professionnelle et d'une vie sentimentale insatisfaisante. Comme les personnages d'Ally McBeal et de son collègue John Cage, elle considère que l'imaginaire est important dans la vie : « *pour moi c'est primordial, c'est, ça occupe au moins 70% de ma vie* ». L'imaginaire a alors

pour elle une coloration surtout affective et puise dans l'enfance : « *l'imaginaire c'est tout ce dont on vit depuis qu'on est enfant, tout ce qui a trait à l'affectif, tout ce qu'on a pu emmagasiner au cinéma, dans les livres, dans les contes, dans la religion aussi* ». La figure du « Prince charmant » occupe le centre de cet imaginaire : « *on est quand même éduqué avec "un jour mon Prince viendra", Cendrillon. C'est c'est c'est c'est très beau, mais c'est très fort dans dans l'imaginaire* ». La pente de cet imaginaire aurait poussé Hélène à ne pas inscrire dans la durée ses histoires d'amour, en se disant que « *celui là y'a quand même des choses qu'il ne remplit pas dans mon imaginaire* ». Aujourd'hui, vivant seule et voyant son horizon sentimental assez bouché, elle semble un peu le regretter, car « *comme Ally McBeal et John Cage, c'est le fait d'à cause d'imaginaire, de, de grands projets et de choses, je suis certainement passée à côté de gens qui auraient été très bien pour moi* ». Avec la quête mcbealienne d'une utopie amoureuse, on aurait encore un pied dans l'enfance : « *Et c'est le rapport à l'enfance aussi parce que on, quand on est enfant on est obligé de toujours évoluer, et bon je pense qu'Ally McBeal elle est pas, elle est pas réellement adulte. Mais ça je le dis pour moi aussi. Donc y'a toujours une quête de quelque chose, on veut toujours aller plus loin* ». Et pourtant, elle ne se voit pas changer : « *là je me dit que <en souriant> y'a peu de chances que je change à non non là là je me dis que c'est parti comme ça hein* ».

On observe tout d'abord, dans le cas d'Hélène, que la figure du « Prince Charmant » n'apparaît pas avant tout comme un stéréotype traditionnel qui tire la femme du côté de la société patriarcale, mais qu'au contraire elle accompagne le mouvement de son autonomisation professionnelle et affective. Dans cette expérience particulière, elle « soutient la dynamique d'autonomie de la femme en solo », pour reprendre une tendance plus générale repérée par Jean-Claude Kaufmann (1999 : 169). Mais Hélène filtre le personnage d'Ally McBeal à travers son propre vécu. Elle a dix ans de plus que l'héroïne et ces années l'ont rendue plus pessimiste. La désillusion s'est accusée par rapport à la figure fictionnelle dans laquelle elle se reconnaît sur l'écran. On pourrait dire, dans le cas d'Hélène, avec l'écrivain Claudio Magris que « Le désenchantement est une forme ironique, mélancolique et aguerrie de l'espérance » (Magris, 2001 : 19). Il y a dans ce sentiment de désillusion qui maintient l'imaginaire, mais dans une distance critique et une forme d'auto-ironie, quelque chose comme de l'espoir refroidi (elle dit viser aujourd'hui « *la sérénité* »), qui continue pourtant à couvrir sous les cendres de l'expérience. Comme le note encore Kaufmann, le « Prince charmant » devient de plus en plus « la figure qui console des autres vies que l'on n'a pas eues, qui évade de l'ennui d'une identité trop stabilisée » (Kaufmann, 1999 : 169). Sans toutefois que l'espoir d'un « ailleurs » ne soit complètement éteint.

Dominique (entretien du 31-05-2003) a eu beaucoup de difficultés dans sa vie : situation sociale difficile dans l'enfance au sein d'une famille nombreuse proche de la pauvreté. Elle-même, adulte, a surtout vécu d'aides sociales, et travaille depuis peu de temps de manière stabilisée. Elle a connu un compagnon alcoolique et violent, qu'elle a quitté. Elle a aussi été quittée. Et au bout du compte elle a dû élever quatre enfants presque seule. Sa fille aînée est la première de la lignée familiale, depuis plusieurs générations, à avoir eu le bac. Elle a connu aussi, il y a quelques années une courte relation passionnelle de deux ou trois mois qui a débouché sur la désillusion et sur une « *déprime* » d'une durée de deux ans.

Elle aussi s'est identifiée au personnage d'Ally McBeal : « *Peut-être y'a un cheminement qui a fait que je me suis sentie peut-être proche d'elle, dans le sens quand on recherche quelque chose dans la vie, on le cherche jusqu'à ce qu'on le trouve* ». Et elle précise : « *Le côté un peu heu utopique de l'amour. Parce qu'elle recherche un peu l'amour aussi, l'homme de sa vie ou, elle fait des essais comme ça* ». Se sentant démunie culturellement, à la différence d'Hélène, le feuilleton l'aide alors à verbaliser et à intellectualiser ses propres émotions : « *ça traduit un peu mes sentiments, mais eux ils ont les mots que moi je n'ai pas en fait* ».

Elle aussi, comme Hélène, a été confrontée aux désillusions, mais elle en tire une humeur moins pessimiste. La quête mcbealienne lui semble encore possible. Si l'on reprend les qualificatifs de Magris, son rapport aux promesses amoureuses est aussi « mélancolique » qu'Hélène, mais moins « ironique » et plus « aguerri ». Elle dit ainsi :

« *- L'idéal, je pense que ça aide à avancer, dans un sens, enfin d'avoir un but ; c'est plutôt, enfin je pense que ça sert d'avoir un but, de pas baisser les bras. Et tant qu'on a cet idéal là, on avance. On avance peut-être pas toujours de sur le bon chemin, mais on avance. Mais, par contre, le jour où on perd ses illusions – enfin je l'ai vécu personnellement – le jour où on perd ses illusions, c'est tout tout s'écroule en fait.*

- *Hum hum*

- *Tout s'écroule, mais c'est une mort pour une autre vie en fait. C'est c'est comme une naissance hein* ».

On se rapproche du maintien de l'horizon utopique dans le personnage d'Ally McBeal, malgré un choc plus fort que ceux encaissés par l'héroïne télévisée et dans des conditions sociales très différentes. L'utopie amoureuse, malgré les échecs, à cause des échecs, apparaît comme une ressource disponible pour, ainsi qu'on le dit, « se reconstruire ». Elle fait partie de l'étayage d'une autonomie et d'une intériorité personnelles. Et puis, contre « la déprime », qui enferme dans le rapport au passé, elle aide à se réinsérer dans une dynamique temporelle, où la notion d'avenir a encore un sens.

Les itinéraires d'Hélène et de Dominique pointent toutefois une tendance commune. Dans nos sociétés où les individus sont davantage individualisés, la construction de soi, tout à la fois norme sociale et aspiration subjective, relève plus souvent d'une logique d'équilibriste, entre chausse-trappes, désenchantements, bonheurs quotidiens et espoirs. Trouver sa voie et trouver sa voix est rarement chose aisée. « La confiance en soi n'est pas tant une réassurance qu'une fragilité », note pertinemment Sandra Laugier (2004 : 49). Ce sont ces fragilités qu'une sociologie compréhensive et critique à l'égard des cultures ordinaires permet d'approcher.

EN GUISE DE CONCLUSION

Nous avons pu observer, tant du côté d'un produit des « industries culturelles » que de ses récepteurs, des réserves utopiques et critiques. Mais ces

réerves semblent s'être réfugiées dans le domaine sentimental, ce qui n'a pas toujours été le cas. Se sont sans doute croisées ici une tendance conjoncturelle – les désenchantements successifs à l'égard des utopies politiques, tout particulièrement portées par la gauche – et une tendance structurelle – le mouvement pluriel et composite d'individualisation de nos sociétés et de valorisation corrélative de l'intimité par rapport aux formes collectives⁵. L'utopique relèverait alors principalement dans nos sociétés de la sphère de l'intime. Ce non-politique pourrait alors être considéré comme un « pré-politique » politisable, puisqu'il a jadis été politisé. Les cultures ordinaires font partie des lieux privilégiés, dans leur production comme dans leur consommation, de fertilisation de tels germes utopiques, y compris dans des univers de production industrielle.

Ce « pré-politique » politisable a sans doute une charge critique plus acérée vis-à-vis des ordres sociaux dominants que nombre des discours politiques routinisés, institutionnalisés et professionnalisés les plus visibles dans le champ politique. On peut même faire l'hypothèse que les imaginaires utopiques-critiques de nos contemporains, activés notamment mais non exclusivement autour d'idéaux amoureux, sont en rapport avec une contradiction importante, mais souvent mal perçue du capitalisme : *la contradiction de l'individualité*. Il s'agirait d'une des contradictions principales du capitalisme, à côté et en interaction avec la contradiction capital/travail (et les inégalités qu'elle génère). Marx en avait eu l'intuition (notamment Corcuff, 2003 & 2005 ; Corcuff, Ion & Singly, 2005), mais c'est la contradiction capital/travail qui a occupé la place principale du travail de politisation dans l'histoire du mouvement ouvrier. Toutefois si « la critique sociale » des inégalités a été le moteur principal du combat anti-capitaliste, « la critique artiste » de l'inauthenticité du monde marchand, et de ses effets appauvrissants sur l'individualité, a pu toutefois s'exprimer dans des courants minoritaires, et parfois converger avec la première (comme en Mai 1968)⁶. La contradiction de l'individualité propre au capitalisme mettrait ainsi en tension les désirs d'individualité libérés par l'individualisme marchand et les limites justement marchandes sur lesquelles viennent buter les aspirations à une individualité créatrice. La réduction commerciale des désirs enfermerait la subjectivité stimulée d'une certaine manière par le capitalisme dans des murs étroits, unidimensionnels. Cette contradiction s'exacerberait dans le néo capitalisme, qui n'a jamais autant célébré l'autonomie individuelle⁷. Les imaginaires utopiques, dont les produits diffusés par les industries culturelles peuvent être les supports, nourrirait de façon critique les insatisfactions de l'individualité marchande. Ils seraient ainsi potentiellement politisables par un anticapitalisme qui réactiverait une figure renouvelée de la critique artiste convergeant avec la critique sociale.

5. Sur cette question du mouvement d'individualisation, et en particulier de ce qu'on appelle « l'individualisme contemporain », comme rencontre de logiques socio-historiques diverses, avec des effets tout à la fois émancipateurs et désagrégateurs, j'ai avancé ces dernières années une série de jalons partiels et provisoires (Corcuff, 2002, 2003 & 2005 ; Corcuff, Ion & Singly, 2005).

6. Sur les deux modalités de « la critique sociale » et de « la critique artiste » dans la mise en cause du capitalisme, du XIX^e siècle jusqu'au néo-capitalisme contemporain, voir les hypothèses avancées par L. Boltanski & E. Chiapello (1999 : notamment 81-87).

7. Sur les stimulants individualisateurs du néo-capitalisme de réseaux, flexible et mondialisé, et leurs contradictions, voir notamment les analyses de L. Boltanski et E. Chiapello (1999), de M. Hardt & A. Negri (2000), ainsi qu'un texte mis en ligne sur le site internet de Calle Luna (Corcuff, 2005).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abensour, M. (2000) *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris : Sens & Tonka.
- Bensaïd, D. (1997) *Le pari mélancolique*, Paris : Fayard.
- Boltanski, L. & Chiapello, È. (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.
- Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1963) Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues, *Les Temps Modernes* 211.
- Castoriadis, C. (1975) *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Seuil, coll. Points/Essais.
- Castoriadis, C. (2002), *Sujet et vérité dans le monde social-historique – Séminaires 1986-1987*, Paris : Seuil.
- Corcuff, P. (2002) *La société de verre – Pour une éthique de la fragilité*, Paris : Armand Colin.
- Corcuff, P. (2003) *La question individualiste – Stirner, Marx, Durkheim, Proudhon*, Latresne : Le Bord de l'eau.
- Corcuff, P. (2005) Individualité et critique du capitalisme, entre sociologie et philosophie, site internet *Calle Luna*, http://calle-luna.org/article.php?id_article=186.
- Corcuff, P., Ion, J. & de Singly, F. (2005) *Politiques de l'individualisme – Entre sociologie et philosophie*, Paris : Textuel.
- Dubet, F. (1994) *Sociologie de l'expérience*, Paris : Seuil.
- Foucault, M. (1984) *Le souci de soi*, Paris : Gallimard, coll. TEL.
- Giddens, A. (1987) *La constitution de la société* (1^e éd. en langue anglaise : 1984), trad. franç., Paris : PUF.
- Grignon, C. & Passeron, J.-C. (1989) *Le savant et le populaire – Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris : Gallimard/Seuil, coll. Hautes Études.
- Hall, S. (1994) Codage/décodage (1^e éd. britannique : 1977), trad. franç., *Réseaux* 68.
- Hardt, M. & Negri, A. (2000) *Empire*, trad. franç., Paris : Exils.
- Horkheimer, M., & Adorno, T., *La dialectique de la raison* (1^e éd. : 1947), trad. franç., Paris : Gallimard, coll. TEL, 1974.
- Kaufmann, J.-C. (1999) *La femme seule et le Prince charmant – Enquête sur la vie en solo*, Paris : Nathan.
- Lacroix, B. (1985) Ordre politique et ordre social – Objectivisme, objectivation et analyse politique, in M; Grawitz M. & J. Leca (éds.), *Traité de science politique*, Paris : PUF, tome 1, pp.469-565.
- Laugier, S. (2004) *Une autre pensée politique américaine – La démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell*, Paris : Michel Houdiard.
- Lefort, C. (1986) *Essais sur le politique (XIX^e-XX^e)*, Paris : Seuil.
- Le Grignou, B. (2003) *Du côté du public – Usages et réceptions de la télévision*, Paris : Economica, coll. Études politiques.
- Magris, C. (2001) *Utopie et désenchantement* (1^e éd. italienne : 1999), trad. franç., Paris : Gallimard.
- Nadaud, N. (2000-2002) *Ally McBeal – La quête de soi dans la tourmente de la démodernisation : une reconfiguration du bonheur à travers une éthique du*

sujet ré-enchantée et ambiguë, mémoire de Maîtrise d'information et de communication de l'Université de Paris III, sous la direction de Macé É.

Poirier, N. (2004) *Castoriadis – L'imaginaire radical*, Paris : PUF, coll. Philosophies.

Potte-Bonneville, M. (2004) *Michel Foucault, l'inquiétude de l'histoire*, Paris : PUF.

Ricœur, P. (1986), L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social (1^e éd. : 1976), in *Du texte à l'action - Essais d'herméneutique II*, Paris : Seuil.

Ricœur, P. (1997) *L'idéologie et l'utopie* (1^e éd. américaine : 1986), trad. franç., Paris : Seuil.