



GRAAT On-Line issue #5.2 October 2008

**“I Sing the Body Politic”
Corps politique et corps individuels dans *The West Wing***

Nicolas Labarre
Université de Rennes II

Créée en 1999 et interrompue en 2006, abondamment citée pour son réalisme, récompensée à de multiples reprises pour la qualité de sa narration, la série *The West Wing*, centrée sur le fonctionnement du cercle rapproché d’un président des Etats-Unis démocrate fictif, reste une référence dans la production télévisuelle contemporaine.¹ Ses cent cinquante-six épisodes et sa centaine d’heures de programme sont l’occasion de voir se développer sur la durée les problématiques de la représentation visuelle du champ politique, et en particulier la question de l’*incarnation* de celui-ci. Si la série se focalise avant tout sur une institution, sur le lieu de pouvoir que désigne son titre, elle représente ce pouvoir indirectement, par le biais d’interactions et de confrontations entre des personnages individuels. Ceux-ci n’incarnent pas directement le champ politique, mais ils lui prêtent leur corps et dessinent un espace, intellectuel autant que physique, qui permet à la série de construire une représentation de l’abstrait, sans recourir au procédé de l’individu métonymie. Cette incarnation collective n’est pas seulement utilisée dans le cours de la série, elle est aussi remise en question et ajustée, dans un constant va-et-vient du corps individuel au corps politique, une confrontation permanente qui est un des moteurs narratifs de *The West Wing*. Si le projet initial de la série est la mise en place de cette ambitieuse représentation, celle-ci sera régulièrement menacée par des scénarii promettant un retour aux destins individuels. Ceci se précisera dans l’ultime saison avec, simultanément, le retour d’une vision héroïque de l’homme politique et

la démonstration de la dépendance du corps politique au sein de la diégèse envers le corps physique des acteurs incarnant ses protagonistes.

Construire le corps collectif

Dès le premier épisode de la série, le passage de l'individuel au collectif est mis en scène et dramatisé dans une intrigue dont le seul enjeu est d'assembler des personnages disparates afin de reconstituer pour le spectateur une équipe (déjà formée au sein de la diégèse), laquelle sera à son tour chargée de donner corps au politique.

La séquence pré-générique est éloquente ; s'y succèdent des images d'un jeune homme brillant discutant avec un journaliste dans un bar, d'un homme au travail dans un avion, d'une femme en pleine séance de gymnastique, d'un fonctionnaire quittant son domicile au matin, tandis que quelqu'un dort dans son bureau. Tous ces personnages reçoivent un message cryptique annonçant que POTUS a eu un accident. POTUS, acronyme que les personnages secondaires prendront pour un nom de famille, désigne le président des Etats-Unis. Autour de cette confusion entre individu et fonction s'amorce la constitution d'une équipe, suivant une tradition narrative dans laquelle des individus disparates, ici seulement unis par la sonnerie d'un beeper, forment une équipe hétérogène mais efficace. À cette convention, *The West Wing* ajoute pourtant deux corolaires. Le premier est l'existence d'un lieu de ralliement, l'Aile Ouest elle-même, qu'il est nécessaire de comprendre non seulement comme un espace géographique mais aussi comme la désignation d'un collectif. Le deuxième élément, un trait stylistique majeur de la série, est l'usage de la technique du *walk and talk* : scènes complexes, souvent de longs plans-séquences, s'accrochant successivement aux divers personnages en mouvement et en pleine discussion pour créer une sensation d'activités simultanées, de circulation à la fois des individus et de l'information. Le corps individuel n'est pas dissout, mais intégré dans une circulation continue, dans un processus vital plus vaste.² Sillonnée dans toutes les directions, parcourue par des flux multiples à l'instar d'un organisme vivant, l'Aile Ouest

devient un organisme colonie au sein duquel les individus évoluent dans une chorégraphie soigneusement planifiée, au service d'une volonté et d'un intérêt supérieur, parmi d'innombrables collègues anonymes mais affairés. La série intègre donc une convention établie, mais affirme d'emblée son ambition d'aller au-delà de cette convention, puisque l'équipe rassemblée, si elle joue les premiers rôles par la suite, ne constitue qu'une fraction d'un ensemble plus vaste.

Dans le pilote, au-delà des corps individuels, l'unité reste à construire et, de façon symptomatique, l'intrigue met en scène la possible éviction d'un des membres de l'équipe, Joshua Lyman (Bradley Whitford). Simultanément, on apprend que l'accident survenu au président est une ridicule chute de vélo, contraste troublant entre la hauteur de la fonction et la banalité de l'atteinte au corps qui l'incarne. Le début de l'épisode est alors consacré à des destinées individuelles qui semblent toutes aller à l'encontre du travail collectif et de la constitution d'un ordre supérieur. « À moins que d'une tête, un si grand corps chancelle », écrit Corneille dans *Othon*, à propos de l'empire romain; *The West Wing* s'ouvre sur la démonstration de cette affirmation. Le désordre ne s'interrompra en effet que lorsque sera reconstitué le corps politique au grand complet, au moment où le président Bartlet (Martin Sheen), revient à la Maison-Blanche pour redevenir *Head of the Executive*, la tête plutôt que le chef de l'exécutif.

Son arrivée se produit au milieu d'une discussion animée, qui s'apaise immédiatement. Vêtu de façon informelle d'un polo vert sombre et d'un coupe-vent, le chef de l'Etat impose pourtant silence et respect à ceux qui se trouvent en sa présence. Après que Bartlet a créé visuellement le lien entre les deux groupes antagonistes (il se tient au centre de l'image, point de convergence des regards, occupant l'espace vide où se tenait la caméra avant son arrivée), il est immédiatement accepté comme arbitre impartial et suprême du différend. Démonstration est ainsi faite que la fonction ne se confond pas avec l'individu ; le corps physique diminué présent à l'écran ne fait qu'incarner une fonction supérieure, et pourtant c'est bien l'absence physique du président qui générerait le désordre

observé jusqu'alors. La complexité de la question de l'incarnation apparaît d'emblée, encore soulignée par les premiers mots prononcés par Bartlet à son arrivée, énonçant le Second Commandement pour ses interlocuteurs des lobbys chrétiens : « *I am the Lord your God, thou shall worship no other God before Me. Boy, those were the days!* ».

Le corps politique dans *The West Wing* est donc une entité collective, mais dépendante d'une force organisatrice centrale. La chorégraphie désordonnée qui régnait jusqu'alors va faire place à un ordre retrouvé, un ordre qui est à la fois celui d'une famille dominée par un patriarche et celui d'un corps ayant retrouvé son intégrité, alors même que le corps de Bartlet est, lui, légèrement blessé. Symbole de ce travail de réunification : Josh Lyman ne quittera pas l'équipe, tandis que ses critiques seront admonestés. Les plaies seront pansées, l'unité de l'équipe reconstituée ou, pour le spectateur, rendue visible pour la première fois. Retrouvant son équipe dans le bureau ovale, Bartlet lui-même tirera les leçons de l'épisode :

Seems to me we've all been taking a little break. Thinking about our personal lives or thinking about keeping our jobs. Breaks are good. It's not a bad idea taking a break every now and then. I know how hard you all work. [Suit la lecture d'une dépêche interne sur la situation de réfugiés cubains, intrigue secondaire de l'épisode.] The ones that didn't die want a better life. And they want it here. Talk about impressive. My point is this: Break's over.

La pause est finie, mais ce *break*, c'est aussi ce qui menace de casser le fonctionnement du collectif, en mettant en avant les projets personnels. Les individus vont donc reprendre leur place dans un ensemble plus vaste, au service de questions elles aussi plus vastes.

Au-delà des éléments narratifs et stylistiques mis en place dans ce premier épisode, la série va utiliser deux stratégies pour parfaire non le travail de constitution de l'équipe mais l'étape d'abstraction ultérieure permettant à cette équipe d'incarner le corps politique.

Un travail d'équivalence par la synecdoque est une première étape de cette stratégie. L'équipe va en effet être présentée comme une image de la société des Etats-Unis, ou du moins d'une certaine frange de celle-ci : sans pour autant avoir été

élus, les personnages ne peuvent constituer un corps politique que si celui-ci peut apparaître comme raisonnablement superposable au pays qu'il dirige. Le multiculturalisme, traditionnel dans les séries américaines, est donc ici affiché et thématiqué. L'apparition d'un premier personnage noir, Charles Young (Dulé Hill) qui deviendra l'assistant du président, va ainsi donner lieu à un épisode entier, conférant un caractère symbolique à cette intégration tardive. Ce n'est qu'une fois ce pas franchi que la série mettra en scène le général Fitzwallace (John Amos), figure d'autorité évoquant à plus d'un titre Colin Powell, premier conseiller militaire du président (*Chairman of the Joint Chiefs of Staff*). Aucun des membres du premier cercle du président n'est noir, mais cette absence fera l'objet d'un questionnement au sein même de la série : il y a une question noire dans *The West Wing* comme dans la société américaine, qui culminera avec une campagne de haine nationale lorsque Charles Young s'affichera avec la fille du président.

Si la question raciale est toujours présentée explicitement comme un enjeu, *The West Wing* met en scène des enjeux féministes de façon plus souterraine, par le biais de nombreux personnages féminins forts, qu'il s'agisse d'Abigail Bartlet, l'épouse du président (Stockard Channing), de Claudia Jean Cregg (Alison Janney), chargée des relations publiques, qui deviendra par la suite *Chief of Staff*, ou encore de Donna Moss, l'assistante de Josh Lyman (Janel Moloney). Dans leur majorité, et au moins dans les premières saisons, ces femmes sont placées dans des positions subalternes, mais sont néanmoins présentées comme détenant un vrai pouvoir symbolique³ : elles ne cesseront d'ailleurs de prendre de l'importance au sein de la série, et leur progression hiérarchique sera accompagnée de l'apparition d'autres personnages féminins à des postes élevés. Le discours de la série sur ce point est donc subtil, puisqu'il met en scène le statut subalterne des femmes au sein du corps politique, tout en en contestant la légitimité par un travail individuel de valorisation des personnages.

L'ambition synecdotique de la composition de l'équipe de *The West Wing* doit être nuancée, puisque la relative diversité constatée ne débouche par pour autant sur une représentation à l'échelle de la population des Etats-Unis. Bartlet et son

administration n'ont été élus que par une minorité de l'électorat, et c'est cet électorat urbain, démocrate, instruit et majoritairement blanc que l'équipe représente. L'insistance sur l'opposition entre le protestantisme de la Nouvelle Angleterre et la judéité new-yorkaise, objet de gags réguliers, souligne *a contrario* la relative homogénéité de l'équipe. Ainsi, lorsque Bartlet discute avec son responsable de la communication, Toby Ziegler (Richard Schiff), à propos d'un cocktail :

TOBY: We invented it in Brooklyn.

BARTLET: Brooklyn, not New England?

TOBY: Mr. President, there are certain things in this world not invented in New England.

BARTLET: Toby, don't let me hear you say that again (S2, E3)

On le voit, la série s'efforce à la fois de construire une image de diversité et de donner une identité d'ensemble à l'équipe présidentielle, créant ainsi un corps politique émanant des Etats-Unis mais ne se limitant pas à une simple transposition à l'échelle des équilibres au sein de la population du pays. Ce corps politique n'est pas une abstraction, une machinerie administrative, mais il possède une direction et une identité singulières, ce que n'ont pas manqué de souligner nombre de critiques conservateurs de la série.

De façon plus singulière encore et apparemment non délibérée, la mise en avant du collectif dans la série s'est appuyée sur la disparition de ses héros désignés. La logique initiale était en effet d'utiliser le travail de l'équipe présidentielle comme un élément narratif cohabitant avec un double récit individuel, centré sur deux acteurs jeunes et séduisants, Rob Lowe et Moira Kelly, incarnant respectivement Sam Seaborn, auteur de discours (mais dans une position relativement subordonnée) et Mandy Hampton, chargée des relations publiques. Tous deux sont beaux, trentenaires, et placés par la série dans des fonctions leur permettant une véritable évolution professionnelle, alors que les autres personnages principaux occupent tous des positions plus stables, donc moins propices à une dramatisation de type récit de formation. Le postulat est reconnaissable, offrant au spectateur l'occasion de s'identifier à des personnages relativement marginaux mais brillants, promis à un grand destin, dont la découverte progressive du système et de ses protagonistes va

guider celle du spectateur. Pourtant, cette méthode éprouvée, de *Lord of the Rings* à *Urgences*, va ici dysfonctionner rapidement. Une saison plus tard, le rôle de Kelly est réduit à de brèves apparitions, et Rob Lowe lui-même quittera la série à l'issue de la troisième saison, après avoir vu l'importance de son rôle réalignée avec celle des autres protagonistes.

Cet effacement des premiers rôles annoncés reporte en effet l'attention sur des acteurs physiquement marqués, dont le rôle n'est pas d'exercer une séduction visuelle, immédiate : John Spencer, Martin Sheen, Richard Schiff ou, de façon plus notable encore, l'ensemble des personnages féminins, de Janel Moloney à Alison Janey ou Stockard Channing. Et si des personnages plus classiquement séduisants apparaissent de loin en loin, ils n'intégreront jamais l'équipe, du moins jusqu'aux dernières saisons. Démonstration de ce refus de la séduction, le poste du charmant Sam Seaborn sera repris par un autre auteur de discours, William Bailey (Joshua Malina), à la fin de la troisième saison : emprunté, portant des lunettes, et affligé d'un physique ingrat, Bailey signale le remplacement du jeune premier par le *nerd*.

Ce choix de casting et cet effacement des premiers rôles sont cruciaux en ce qu'ils permettent de mettre en scène une véritable transcendance : la neutralisation relative des protagonistes va mécaniquement renforcer l'importance de l'institution et de la fonction politique. Ainsi, la série abandonne à la fois la structure du récit de formation, nécessairement axé sur l'individu plutôt que sur le groupe, mais aussi deux des sens du mot « héros ». Les personnages de *The West Wing* ne sont en effet ni des demi-dieux, contrairement à un Sam Seaborn vigoureux, brillant orateur et physiquement parfait, ni même le centre du récit qui les accueille. Ils donnent en revanche corps au troisième sens du terme, celui de l'homme digne de l'estime publique et au dessus du commun.⁴ C'est dans ce sens que Aaron Sorkin, le créateur de la série, a pu qualifier ses personnages d'héroïques⁵ : en dépit de tous leurs défauts, leur idéalisme et leur droiture en font de parfaites incarnations de l'esprit public et du corps politique, en opposition avec cette conception qui aligne l'idée de héros sur celle du surhomme nietzschéen.

Impossible, sur ce point, de ne pas noter la présence de Martin Sheen dans le rôle du président. Martin Sheen, le corps par excellence dans *Badlands* ou *Apocalypse*

Now, l'acteur qui faillit mourir et s'ouvrit réellement les veines pendant le tournage du film de Coppola, est ici transfiguré en présence bienveillante, adoucie sinon affaiblie. S'il paraît souvent plus grand que nature dans la série, c'est, nous l'avons vu, par le biais de sa fonction plus que de son apparence physique. La comparaison entre son entrée en scène débonnaire dans le pilote et la conclusion d'*Apocalypse Now*, le faisant sortir nu d'une eau noire pour aller assassiner Kurtz (Marlon Brando), suffit à mesurer à quel point *The West Wing* efface délibérément le corps de l'acteur, tout en lui ménageant une place centrale dans l'équipe de la série.

A cette relative exception près, la série s'organise autour de l'idée d'équipe *contre* celle de destins individuels, et s'il existe entre les personnages des hiérarchies à l'intérieur de la diégèse, la série leur accorde des rôles d'importance comparable. Elle repose alors non sur un destin exemplaire mais sur des échanges fluides et continus, des processus complexes visant à déclencher des mouvements perceptibles du dehors ; un organisme infiniment complexe, dans lequel chaque élément joue un rôle défini et crucial ; la mise en avant ponctuelle de certains personnages ne correspond qu'à une de ces pauses dans la mécanique d'ensemble décrite par Bartlett à la fin du pilote. Lorsque la féministe Amy Gardner entreprendra d'utiliser l'appareil de l'état pour faire avancer ses propres objectifs, lorsqu'elle utilisera ses relations pour faire paraître dans le *Washington Post* un article élogieux sur son amant, Josh Lyman, elle sera sévèrement réprimandée :

JOSH: You don't understand this building. [...] I'm talking about a code, an ethos you don't understand. [...] We don't glorify ourselves. How is the President going to feel when I've got better press than him? How's every punk congressional staffer going to feel when I'm taking victory laps the week after losing a key vote?

AMY: They'll feel like you're not going to lose the next one.

JOSH: We don't advertise. It's not the code.

AMY: It's not the code to look strong to your constituents?

JOSH: The only constituency that matters in this building is the constituency of one--the guy in the round room, and that's who you and I work for.

AMY: I came here to work on issues, not to be part of a messianic cult.

JOSH: You serve the issue by serving the man. (S5, E9)

« Le corps politique, pris individuellement, peut être considéré comme un corps organisé vivant, semblable à celui de l'homme, » nous dit Rousseau dans son article de l'*Encyclopédie* consacré à l' « Économie politique », rappelant que la notion de corps politique n'est qu'un usage métaphorique, une anthropomorphisation de l'abstrait. *The West Wing* s'empare de cette métaphore pour donner à ce corps des contours, en le circonscrivant en ce lieu unique qu'est l'aile ouest de la Maison-Blanche, en le dotant d'une tête unique et d'un corps multiple. Il est à la fois le *pluribus unum* latin – la première vision de la Maison-Blanche est d'ailleurs un plan sur le sceau américain qui porte cette devise, motif visuel récurrent de la série,⁶ – et une version multiculturelle de l'androgynie platonicien. Les limites et l'importance de ce grand corps parcouru par les plans séquences de déambulation sont bien perçues par les personnages eux-mêmes. Ainsi, l'idée de déplacer la salle de presse hors de la Maison-Blanche, dans un bâtiment lui faisant face, est considérée comme inacceptable pour le public :

C.J. : The press doesn't want physical distance from the President, and the American people would prefer it the President didn't have physical distance from the press!

SAM : C.J.!

C.J. : We can't exile the press!

SAM : The room I'm talking about is one hundred yards from where we're standing!

C.J. : It sends a signal we're trying to hide things from them.

SAM : We are trying to hide things from them. But I don't think we're going to be any better at it if they're across the street.

C.J. : NO! (S2, E11, « The Leadership Breakfast »)

L'incarnation est une nécessité pour représenter la politique dans *The West Wing*. Cantonnée au registre visuel et verbal, sans voix-off, sans exposé théorique, la série est contrainte de réinventer le champ politique de façon non seulement concrète mais *montrable*, et ce sont la ruche ou l'organisme colonie qui servent ici de modèle. Une série comme *24 Heures Chrono*, confronté au même problème va, par contraste, opter pour un corps unique, celui du président, incarnant alternativement la droiture absolue ou la corruption. *The West Wing* montre un corps politique non seulement

démocrate mais aussi démocratique, pluriel, quoique disposant d'une volonté centrale.

Inscrit dans la structure même de la série, cet effacement de la volonté individuelle derrière le service au pays est illustré à plusieurs reprises par le président Bartlet, qu'il demande à un ami venu solliciter une faveur de ne pas l'appeler par son prénom dans le bureau ovale (S1, E14, « Take This Sabbath Day ») ou qu'il passe ses appels de campagne depuis la résidence présidentielle, afin d'éviter tout mélange des genres. Lorsqu'il s'impliquera dans une élection à un *board of education*, à laquelle se présente un de ses anciens adversaires politiques, l'ensemble de son équipe ignorera la hiérarchie établie pour l'enjoindre de se concentrer sur sa fonction.

CJ: The President can't publicly take sides on a local school board election ... because it's not done, it's not fair, it's personal, it's irresponsible. (S2, E3, « The Midterms »)

Dans ce contexte, et comme annoncé dès le discours qui conclut le premier épisode de la série, être personnel c'est être irresponsable. C'est finalement un gag récurrent sur la Maison-Blanche qui résume le mieux l'importance prise par un concept abstrait du champ politique dans la série : chaque visiteur souhaiterait en connaître l'historique, et embarrasse les personnages, qui en ignorent tout, tant le lieu est pour eux entièrement dédié à une fonction. La Politique transcende là aussi le singulier, et si ce postulat définit la série, au moins dans ses premières années, il va aussi servir de ressort dramatique à plusieurs reprises, lorsque la fragilité des corps physiques viendra menacer le fonctionnement du corps politique.

Le corps individuel à l'épreuve

Nombre d'épisodes vont parvenir à traiter les questions théoriques survenant dans l'exercice du pouvoir comme telles, sans chercher à leur donner un nom ou un visage, sans nécessairement recourir à cette personnalisation des enjeux qu'Adorno abhorrait tant dans la culture de masse. Pourtant, de même que les utopies ne racontent pas d'histoire, le fonctionnement sans à-coups d'une équipe au service

d'une cause supérieure limiterait considérablement les options narratives de la série. Les enjeux politiques de tous ordres, depuis la gestion d'une crise militaire jusqu'à la sélection d'un candidat à la Cour suprême, vont alors cohabiter avec de multiples intrigues personnelles secondaires, généralement contenues et résolues dans la durée d'un épisode donné. Tel personnage va chercher à joindre son père, tel autre à choisir un cadeau pour un anniversaire, etc. La série fonctionne en entremêlant les fils narratifs, en mêlant les discussions consacrées au problème central à celles concernant ces intrigues secondaires, sans rupture ni transition. L'individu subsiste donc, malgré tout, quand bien même la quasi-totalité de son énergie est consacrée à sa fonction au sein de l'équipe, et la grande trame narrative s'orne de multiples digressions, jouant des tensions entre les préoccupations des individus et les impératifs de leur fonction. Structurellement, la fonction ne cesse de s'imposer, puisque les problèmes personnels restent transitoires, rappelant au spectateur qu'il regarde un divertissement (étymologiquement, ce qui éloigne), sans affecter l'organisation ou l'ambition de la série.

Pourtant, le sacrifice du corps individuel au corps politique va prendre occasionnellement un tour plus dramatique. Les difficultés inhérentes à ce double rôle sont d'abord soulignées par le motif récurrent des corps épuisés, des repas sautés et des week-ends annulés. Tandis que le président ponctue les épisodes de « What's next ? » tonitruants, tandis qu'il est parfois représenté dans la résidence, au lit ou au repos, les exécutants, les membres de son équipe n'échappent que très rarement à leur lieu de travail et à leur fonction. L'annonce par un personnage de projets pour un week-end ou des congés annonce invariablement une crise qui mettra à mal cette décision, et les repas représentés sont presque invariablement des déjeuners de travail, d'ailleurs généralement interrompus. Bartlet lui-même, qui s'efforce pourtant de ne pas se laisser entièrement dévorer par sa fonction, est sans cesse rattrapé par les exigences de celle-ci, que son équipe défile dans sa chambre pour lui rendre des comptes (S1, E20, « Mandatory Minimums »), ou qu'il essaye vainement de faire coïncider son emploi du temps avec celui de la première dame

pour une relation sexuelle qui n'aura d'ailleurs pas lieu (S2, E5, « And It's Surely to Their Credit »). Il ne s'agit pourtant là que de la conséquence logique de l'importance que chaque personnage accorde à sa fonction, une conscience professionnelle confinant à l'abnégation, associée à une cohésion qui rend impossible toute prise de distance. Lorsque Toby Ziegler demande à prendre du recul un moment, au début de la seconde saison, le président lui accorde de bonne grâce une pause d'un quart d'heure. L'interdépendance des éléments constituant cette aile ouest de la Maison-Blanche prend alors un tour sacrificiel, et le corps politique dévore ses serviteurs, ce que les dialogues explicitent d'ailleurs de loin en loin. Ainsi, à propos d'un *filibuster* à la chambre mené durant de longues heures par un vieillard, nouvel exemple de sacrifice du corps individuel au politique, c'est avec à peine une pointe d'ironie que C. J. Cregg peut déclarer à des journalistes impatientes : « That's the beauty of democracy » (S2, E17, « The Stackhouse Filibuster »).

Si elle fait la « beauté de la démocratie », cette dévoration progressive, cette destruction du corps débouche sur une mise en danger de l'institution politique elle-même, lorsque les corps sur lesquels elle s'appuie sont par trop défailants. Ce point de rupture est le ressort des principaux moments dramatiques de la série : si le fonctionnement de celle-ci repose sur le traitement quotidien des problèmes théoriques, sur le fonctionnement sans à-coups de ce corps politique, les *cliffhangers* de fin de saison ont en commun de mettre en scène des ruptures, l'intrusion brutale de la réalité des corps individuels qui interrompt la marche de la politique.

Ainsi, la première saison s'achève sur une fusillade. Après que la fille du président s'est affichée avec l'assistant noir de celui-ci, un groupe raciste ouvre le feu sur le convoi présidentiel, touchant Bartlet et blessant gravement Josh Lyman (S1, E22, « What Kind of Day Has it Been ? »). Les deux épisodes suivants qui ouvrent la deuxième saison (« In The Shadow of Two Gunmen », en deux parties) vont alors être consacrés à des *flashbacks* sur les individus qui composent l'équipe, et ce n'est que dans le troisième épisode de la saison que le corps politique se remettra en marche, mais avec cette interrogation : les membres de l'équipe ont-ils raison de nier

que la fusillade a eu sur eux des conséquences psychologiques susceptibles d'entraver leur travail ?

C.J : I've gotten a lot of calls about pieces people want to do on how staffers are handling the shooting and the aftermath.

TOBY : Psychologically?

C.J.: Yeah. I don't think it's a good idea. Do you?

TOBY: We're not the story. (S2, E3, « The Midterms »)

En dépit de ces dénégations initiales, Toby Ziegler finira par admettre, dans un moment cathartique, que Josh, lui-même et le reste de l'équipe sont brièvement devenus le centre du récit. L'épisode se conclut sur l'équipe réunie, trinquant aux élections de mi-mandat en devisant sur la démocratie. Le corps politique s'est reconstitué, il est de nouveau fonctionnel (simultanément, Bartlet lui redonne son orientation en « crucifiant » verbalement une fondamentaliste chrétienne), mais sa vulnérabilité aux atteintes aux corps individuels est démontrée puisque dans la crise, Toby Ziegler est allé jusqu'à déclarer qu'il était prêt à « contourner » le premier amendement.

Si les corps sont affectés en cette fin de première saison, ils le seront plus encore à la fin de la saison suivante, lorsque le monde découvrira que le président a dissimulé au grand public qu'il est atteint de sclérose en plaque. Par la maladie du corps individuel et simultanément par la dissimulation de cet état, c'est la tête de l'exécutif qui est atteinte, et Bartlet semble d'abord prêt à sacrifier sa présidence pour sauver la fonction, nommant des procureurs spéciaux républicains pour enquêter, s'exposant entièrement à la justice et aux électeurs. Convaincu de ne pas se représenter, il va cependant se remémorer les statistiques les plus désastreuses concernant les Etats-Unis, puis se résoudre à ignorer ses faiblesses personnelles et à reprendre son rôle, pour le plus grand bien. L'épisode, « *Two Cathedrals* », qui conclut la saison, prend alors une tournure nietzschéenne, freudienne et messianique lorsque Bartlet rejette, dans une cathédrale, l'idée même de destinée et toute autorité divine. Dans l'ultime scène de la saison, l'une des plus marquantes de la série, il se rend à une conférence de presse, la première depuis l'annonce de sa maladie.

La scène s'ouvre sur une attente. L'équipe au complet est présente, et un

parterre impressionnant de journalistes interroge C. J. Cregg, tandis que le morceau élégiaque « Brother in Arms » de Dire Straits se fait entendre (la série utilise peu de musique non diégétique, et encore moins de pop-rock). Bartlet sort d'une limousine, monte sur la scène et fait face aux journalistes filmés frontalement en une foule indistincte et agitée. Bartlet, lui, paraît décomposé, à bout de souffle. Ses cheveux sont trempés, son costume aussi, et sa démarche pressée contraste avec son habituelle solennité. Plus tôt dans l'épisode, il avait été convenu qu'il commencerait par donner la parole à un journaliste médical, prêt à l'interroger sur sa maladie plus que sur les sujets politiques, plus risqués. Dans un des moments les plus marquants de la série, Bartlet va refuser ce plan qui l'établirait en tant qu'individu, pour se réinventer en *homo politicus*, désormais condamné à la paralysie en tant qu'individu mais convaincu de dépasser son état physique pour tenir son rôle par pure volonté politique. Des gros plans sur les membres de l'équipe se succèdent, tandis qu'il semble réfléchir à la question « Sollicitez-vous un second mandat ? », jusqu'à ce que Leo McGarry, son plus proche collaborateur, rompe le silence d'un surprenant « Watch this! ». Il ne s'agit déjà plus de regarder l'homme, mais l'acte et la fonction. La série abandonne alors sa grammaire visuelle habituelle, allant du plan moyen au gros plan, pour offrir un très gros plan sur les mains de Bartlet, plan qui se poursuit en tournant autour du président, pour s'achever sur son sourire, sur lequel se conclut l'épisode et la saison. Tout au long de cette scène, c'est le corps atteint et marqué de Bartlet qui est exposé comme jamais dans la série, mais cette exposition se conclut sur cet acte politique d'autant plus fort qu'il n'est pas représenté. Bartlet redevient entièrement un homme politique, tout en sachant que cette décision le met en danger et menace également son couple. Le sacrifice de l'individu restaure la fonction et le corps politique un temps menacé. La série se trouve alors au plus proche d'une conception monarchique paradoxale, postulant un double corps du président comme il existait dans la tradition un double corps du roi. L'individu fusionne alors avec sa fonction, et ne peut abandonner celle-ci tant que son corps physique lui permet de l'exercer.⁷

Cette mise en danger du politique par la fragilité des corps des individus va alors devenir un thème récurrent, même si les événements ultérieurs n'atteignent jamais cette intensité dans le rite sacrificiel. L'enlèvement de la fille de Bartlet mènera ainsi celui-ci à renoncer temporairement à ses fonctions, de peur d'être contraint d'agir en tant que père plutôt que président (S4, E21, « Commencement » et S4, E22, « 25 »). C'est ensuite la progression de sa maladie qui met en danger des négociations avec la Chine, et le contraint à faire corps de plus en plus étroitement avec sa fonction : paralysé, épuisé, il va pourtant agir en tant que pur Verbe pour s'arracher à la dernière minute à son fauteuil roulant, un succès jusque là impossible faute d'une volonté centrale (S2, E9, « Impact Winter »).

Si le corps politique apparaît donc comme vulnérable, de par sa dépendance vis-à-vis d'individus fragiles, il sera aussi présenté, quoique moins fréquemment, comme une structure soutenant l'individu au moment où celui-ci pourrait défaillir. Josh, traumatisé par la fusillade de la première saison, en fera l'expérience lorsque la Maison-Blanche lui ordonnera d'avoir recours à un conseiller psychologique (S2, E10, « Noel »). De façon plus significative encore, lorsque Leo McGarry sera renvoyé par le président à la suite d'un profond désaccord politique, son expulsion du corps politique s'accompagnera d'une défaillance physique : une crise cardiaque qui le laissera presque mort, seul et inconscient dans les bois de Camp David (S6, E2, « The Birnam Wood »).

Pourtant, c'est bien l'idée de dévoration par le corps politique qui domine la série, comme l'illustre encore un contraste entre l'avant et l'après durant la cinquième saison : président par intérim pour quelques semaines, John Goodman est un ogre, un monstre de vie, tandis les anciens présidents des Etats-Unis sont présentés par le biais du filiforme James Cromwell (S5, E10, « The Stormy Present »), en une illustration brutale du tribut payé à la fonction.

Cette tension permanente entre les limites du corps physique et sa capacité à incarner le politique va déboucher dans les deux dernières années de la série sur un paradoxal retour au premier plan du corps individuel.

Le retour du corps

La réinvention de la série et le bouleversement de l'ordre établi étaient une nécessité dans les deux dernières saisons de *The West Wing*, d'une part pour faire face à des audiences déclinantes⁸, d'autre part pour contourner une échéance narrative interne : la fin du second mandat du président Bartlet et du travail de l'équipe en place. De fait, la série fut interrompue avant la prise de fonction de la nouvelle équipe, mais tout avait été mis en place pour une éventuelle transformation. Après le départ du créateur et scénariste de la série, Aaron Sorkin ainsi que de son directeur de la photographie à la fin de la quatrième saison, la série avait changé sur bien des plans. Après une année de transition, c'est notamment le retour au premier plan du corps physique et de l'individu au détriment d'une représentation du corps politique en général, qui caractérise les deux dernières saisons.

Le symptôme le plus frappant de ce retour du corps dans la série est sans doute le choix de Santos (Jimmy Smits) comme candidat démocrate à la succession de Bartlet. Grand, beau, Smits apparaît d'autant plus sexué et séduisant qu'il est confronté, dans les primaires puis lors de l'élection, à des politiciens nettement plus conformes aux types physiques présentés par ailleurs dans la série : âgés, physiquement discrets et en aucun cas ouvertement sexués. Alors que la sexualité des autres personnages est toujours présentée comme furtive et gênante, celle de Santos est mise au premier plan, s'affiche dans les journaux à scandales et, de façon plus notable, sous les yeux des spectateurs : un des épisodes de campagne voit la publication dans les tabloïds de photos d'un lit « à armature d'acier » qu'il aurait brisé avec son épouse, sous le titre « *Congressman Casanova* ». Loin de s'en offusquer, Santos en plaisantera par la suite avec les journalistes, leur lançant en forme de boutade un « *there's no way that bed was steel-reinforced* », alors qu'ils attendent une déclaration de campagne. Le contraste est éloquent avec le comportement prêté à Bartlet dans les premières saisons, sourcilieux à l'extrême dès que sa vie privée et celle de sa famille étaient abordées par la presse. Santos, accompagné de sa femme séduisante et de deux jeunes enfants, incarne non seulement un changement de génération, mais aussi un renversement hiérarchique, puisque c'est désormais

l'individu *en quête* d'une fonction qui est au centre de la série.

Eli Attie, scénariste de *The West Wing* depuis la troisième saison de la série, après avoir été auteur de discours pour Al Gore, a depuis révélé que le personnage avait été modelé sur Barack Obama, s'inspirant de celui-ci, avant sa notoriété actuelle, pour construire une image de candidat-superstar⁹. Dans la série, Santos est un *outsider* dans tous les sens du terme : non seulement il n'est pas favori face au vice-président de Bartlet, il est également à la marge du parti démocrate, prêt à abandonner la politique. Simultanément, la présence de Smits et, dans une moindre mesure, d'un candidat républicain intègre et sympathique, joué par Alan Alda, vont souligner le fait que Bartlet n'est que le dépositaire temporaire de sa fonction, alors qu'il l'incarnait sans alternative possible jusqu'alors. La continuité thématique s'accompagne donc d'une rupture narrative : effacement du corps individuel et absorption dans le corps politique vont toujours de pair, mais Santos est présenté comme refusant l'un et l'autre. Engagé dans un rapport de séduction, dans un combat, il ne peut incarner la fonction qu'il n'a pas encore méritée. Ce n'est que très progressivement, après avoir remporté les primaires et plus encore lorsqu'il se dirige vers la victoire à la présidentielle, qu'il va se fondre dans la fonction, annonçant un recommencement du processus de fusion avec le corps politique qui ouvrirait la première saison. Centrées sur Smits, les sixième et septième saisons renouent avec le mode du récit de formation abandonné aux débuts de la série, avec de surcroît une mobilité professionnelle accrue pour les autres personnages. Il s'agit bien d'une décision délibérée, comme l'expliquait John Wells, le producteur de la série, au milieu de la sixième saison, qualifiant d'erreur le fait d'avoir jusque là cantonné les personnages à des rôles fixes :

"No matter how talented your actors, if people are doing exactly the same jobs with the same relationships to each other, you begin to exhaust the ways in which you can get them into conflict," Mr. Wells said. "The only thing you can really do with that is to shake it up."¹⁰

Dans ce retour au premier rang des corps individuels par delà le collectif, on ne s'étonnera pas de voir revenir Rob Lowe dans l'équipe du candidat au cours des

derniers épisodes, même s'il s'agit d'un Rob Lowe vieilli, assagi et finalement très sobre aux côtés du nouveau venu.

Si la construction du corps politique aux débuts de la série s'était fait non seulement par des procédés narratifs mais aussi par un choix d'acteurs approprié, le retour du corps dans ses deux dernières années va également s'appuyer sur les acteurs chargés d'incarner l'équipe de la Maison-Blanche. Outre le cas Smits, l'équipe rajeunit avec l'arrivée au premier plan d'actrices comme Kristin Chenoweth ou Mary McCormack. Cependant, la dépendance entre la construction du politique dans *The West Wing* et le corps des acteurs de la série sera surtout démontrée par cet évènement exemplaire qu'est la mort, durant la dernière saison, de John Spencer, qui jouait Leo McGarry.

Personnage central depuis la première saison, *chief of staff* de Bartlet, celui-ci est alors en lice pour la vice-présidence aux côtés de Santos, incarnant à la fois l'expérience et la continuité avec l'administration en place. Laissé pour mort à Camp David plus tôt dans la série, il mourra pour de bon avant la fin de la dernière saison, donnant à lire la complexité du processus d'incarnation dans la série : la mort de Spencer est aussi celle de son personnage, et elle affecte à son tour non seulement la série elle-même, soudain redécouverte par la presse, mais aussi le corps politique à l'intérieur de la diégèse. Les répercussions de l'évènement se lisent à leur tour à plusieurs niveaux, puisqu'il est difficile de savoir si c'est la mort de l'acteur ou celle du personnage qui va avoir le plus de conséquences au sein même de la série : alors qu'il était initialement prévu qu'il perde, Santos va en effet remporter l'élection. Ce retournement sera expliqué dans la série par l'émotion suscitée par la mort de McGarry, en miroir de l'émotion suscitée par la mort de John Spencer, qui aurait rendu une défaite de son personnage intolérablement amère pour les spectateurs¹¹. C'est alors toute la hiérarchie définie par la série qui vacille. Là où Bartlet était présenté comme mettant son corps tout entier au service de sa fonction, la mort de Spencer-McGarry va montrer à quel point la destinée du corps individuel façonne le corps politique.

Les tensions mises en scènes dans les *cliffhangers* des premières saisons

aboutissent ici à une véritable rupture de la continuité narrative, au moment même de l'arrêt prévu de la série, évitant ainsi à celle-ci de se réinventer entièrement pour intégrer ce nouveau paradigme.

La force de *The West Wing* n'est pas d'avoir inventé un traitement spécifique du corps, nombre d'éléments et de dispositifs mentionnés ayant déjà été employés ailleurs. L'intérêt de la série dans ce domaine tient à sa façon de thématiser ces rapports permanents entre l'existence collective et le destin individuel, via la notion d'incarnation. La politique s'incarne dans l'individu et le prive ainsi d'une part de son existence, dans un sacrifice plus ou moins librement consenti. Par sa durée, la série permet aussi de passer en revue l'ensemble des rapports possibles entre l'individu et le champ politique, depuis la Politique comme mode de survie (McGarry) jusqu'au sacrifice total du corps physique (Bartlet). Cette durée permet aussi au processus d'aller à son terme, et il n'est sans doute pas anodin que la série conclue à l'impossibilité pour le corps individuel de devenir durablement un membre actif du corps politique, comme si le réalisme même de *The West Wing* lui avait fait reproduire inconsciemment le mécanisme d'usure du pouvoir si caractéristique de la politique réelle.

NOTES

¹ Sur la qualité de la représentation du champ politique dans la série, on se réfèrera à la célèbre analyse du néo-conservateur John Podhoretz qui utilise une critique sévère de la première saison pour démontrer l'inanité des années de présidence de Bill Clinton, et prouve paradoxalement par sa détestation même la pertinence de l'entreprise. Il est amusant de noter que Podhoretz deviendra par la suite un consultant scénaristique de la série. John Podhoretz, « The Liberal Imagination » [2000] in Peter Rollins et John O'Connor [eds.], *The West Wing: The American Presidency as Television Drama*. Syracuse: Syracuse University Press, 2003, 222-231.

² La technique et la qualité générale du travail de photographie vaudront d'ailleurs deux Emmy Awards consécutifs, en 2000 et 2001, au principal directeur de la photographie des premières saisons, Thomas Del Ruth.

³ Sur ce sujet, voir aussi l'article de l'universitaire spécialiste du cinéma Christina Lane qui oppose l'autorité morale des personnages féminins à leur rôle dans la structure hiérarchique

au cours des deux premières saisons de la série. Christina Lane, « Culture of Gender and Race » in Rollins et O'Connor, *op. cit.*, 32-41.

⁴ Sur la notion de héros, voir Marie-Claude Groshens, *Héros Populaires* [Catalogue de l'exposition « Héros Populaires » du Musée national des arts et tradition populaires]. Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, 14-21.

⁵ Terence Smith « Interview with Aron Sorkin », *OnLine News Hour* [réseau PBS], 27/09/2000. http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html

⁶ Cette utilisation obsessionnelle du sceau culmine non sans humour dans une scène de la troisième saison au cours de laquelle il apparaît sur des bonbons, à bord d'Air Force One (S5, E1, « Manchester, Part One »).

⁷ Pour une évaluation plus détaillée de la monarchisation de la présidence dans *The West Wing*, on se réfèrera à Heather Richardson Hayton, « The King's Two Bodies » in Rollins et O'Connor, *op. cit.*, 63-79.

⁸ Jacques Steinberg, « On TV as in Life, Presidents Don't Last », *The New York Times*, 24/01/2005. <http://www.nytimes.com/2005/01/24/arts/television/24wing.html>

⁹ Freedland, Jonathan, « From The West Wing to the Real Thing », *The Guardian*, 21/02/2008. <http://www.guardian.co.uk/world/2008/feb/21/barackobama.uselections2008>

¹⁰ Jacques Steinberg, « On TV as in Life, Presidents Don't Last », *op. cit.*

¹¹ Jacques Steinberg, « *West Wing* Writers' Novel Way of Picking the President », *The New York Times*, 10/04/2006. <http://www.nytimes.com/2006/04/10/arts/television/10wing.html>

SOURCES

Freedland, Jonathan. « From The West Wing to the Real Thing », *The Guardian*, 21/02/2008. <http://www.guardian.co.uk/world/2008/feb/21/barackobama.uselections2008>

Groshens, Marie-Claude. *Héros Populaires* [Catalogue de l'exposition « Héros Populaires » du Musée national des arts et tradition populaires]. Paris : Réunion des musées nationaux, 2001, 14-21.

Rollins, Peter et O'Connor, John [eds.]. *The West Wing: The American Presidency as Television Drama*. Syracuse: Syracuse University Press, 2003.

Smith, Terence « Interview with Aron Sorkin », *PBS OnLine News Hour*, 27/09/2000. http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html

Steinberg, Jacques. « On TV as in Life, Presidents Don't Last », *The New York Times*, 24/01/2005. <http://www.nytimes.com/2005/01/24/arts/television/24wing.html>

Steinberg, Jacques. « *West Wing* Writers' Novel Way of Picking the President », *The*

New York Times, 10/04/2006.

<http://www.nytimes.com/2006/04/10/arts/television/10wing.html>