

Vincenzo BORLIZZI

LA SÉRIE
NORMAL PEOPLE :
ARRIÈRE-PLANS LITTÉRAIRES
ET MISE EN SCÈNE



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2023

www.honorechampion.com

INTRODUCTION

Cet ouvrage a pour objet d'étude la série télévisuelle *Normal People*. Celle-ci compte douze épisodes d'environ une demie heure chacun. Adaptée du roman éponyme de Sally Rooney¹, elle a été diffusée sur la chaîne britannique BBC Three au printemps 2020. Cette étude entend comprendre comment fonctionne la mise en scène de cette série et, de plus, répondre à deux questions : celle du regard de l'auteur du roman, qui persiste dans l'adaptation scénaristique de la série, dès lors que cet auteur intervient dans l'écriture du scénario ; celle du dialogue incessant entre le roman et la série, d'un côté, et les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, de l'autre. Les figures de ce discours reviennent sans cesse au long du parcours des protagonistes du récit de Rooney. Remarquons que l'ouvrage de Barthes s'est peu à peu imposé parce qu'il offrait un principe et un moyen d'analyse. Nous souhaitons définir, clarifier et bien cerner ce principe et ce moyen, avant d'examiner les questions d'adaptation et de mise en scène.

Le lexique barthien comme principe et moyen d'analyse de la mise en scène de la dynamique amoureuse

Dans l'introduction à son ouvrage, Barthes caractérise les entrées de son lexique comme des figures, figures de danse, et comme des moments marqués d'un code, au sens d'une « Topique amoureuse dont la figure fût un lieu (topos) »². Il ajoute que, comme toute Topique, elle porte en elle-même une part de vide, c'est-à-dire une part « projective ». Barthes met en évidence ce code amoureux afin de donner au lecteur la possibilité de le saisir, d'y « ajoute[r] » son expérience, d'« en retranch[er] » des éléments et de « le pass[er] à d'autres » : « le livre, idéalement, serait une coopérative », allant des lecteurs aux amoureux – « réunis ».

Cette étude fait du code barthien un principe et un moyen d'analyse, à partir de la question suivante : comment utiliser cette Topique du discours amoureux dans l'étude de *Normal People* ?

¹ Sally Rooney, *Normal People*, Faber & Faber, 2018.

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* [1977], Éditions du Seuil, 2020, p. 11.

La réponse à cette question, qui s'est imposée au fil de la réflexion, épisode par épisode, est la suivante : ce principe d'analyse fonctionne seulement si celui qui s'en empare apporte sa part de projection à la Topique, à l'intérieur de ce travail coopératif souhaité par l'auteur des *Fragments*.

L'analyse se fonde donc sur ce code, mais le code en tant que Topique ne serait pas exhaustif : ses figures/*topoi* ou, encore mieux, ses phrases « matrices de figures »³, disant l'affect et s'arrêtant, jouent tout leur rôle dans une suspension à double mouvement. Tout d'abord, elles permettent de repérer et d'analyser les situations de la série dans une dynamique « cernée » et « mémorable »⁴, où l'on peut se reconnaître dans l'expérience amoureuse des autres (une reconnaissance au sens de l'aveu du lecteur laissant échapper le « Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène du langage »⁵). Ces matrices de figures permettent ensuite la suspension et la possibilité, pour le lecteur et l'amoureux, d'y ajouter du sien, du personnel, d'adapter les *topoi* à un contexte différent de celui du livre. Ainsi, les figures évoquées dans ce travail et ayant trait au rapport amoureux entre les deux protagonistes trouvent souvent leur origine dans les *topoi* barthiens⁶ mais elles sont adaptées à la dynamique de ces deux personnages irlandais pris dans leur histoire particulière et dans leurs chemins singuliers.

Cette double détente, entre le code et l'apport de la singularité amoureuse, définit le présent principe d'analyse et ses modalités. Ce principe trouvera une application grâce au dessin du cercle de la dynamique amoureuse et de ses trois phases énoncées par Barthes : on va du ravissement initial aux difficultés et jusqu'à la rupture. Ce dessin « matriciel » va donner sa forme à l'analyse : toute la dramaturgie de la série se révélera être une répétition, à quatre reprises, de ce parcours circulaire entre les deux amoureux, du commencement de la série jusqu'à sa dernière séquence.

Questions et hypothèses de travail autour de l'adaptation

Ce principe d'analyse posé, la question du regard de Sally Rooney, auteur du roman, mais aussi co-scénariste des six premiers épisodes de la série, demeure entière et intrigante : comment peut-on retrouver ce regard dans l'écriture scénaristique et dans la mise en scène ? La question s'intensifie

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ L'adéquation entre les figures des *Fragments* et l'expérience des protagonistes de *Normal People* est si prégnante que ces figures mêmes peuvent résumer chaque épisode en un titre, ce que l'on propose dans cette étude.

aussi du fait que la même Sally Rooney a délégué à Alice Birch l'écriture des épisodes qui vont du septième au dixième, et du douzième, et à Mark O'Rowe l'écriture du onzième. Cette intervention de l'écrivain dans cette adaptation est une rare occasion où l'on voit l'auteur d'un récit littéraire œuvrer pour modifier son récit en fonction de l'audiovisuel.

Une première réponse à cette question est la suivante : ce travail de collaboration entre Rooney et les deux autres scénaristes a sans doute changé le texte pour en mettre en évidence l'évolution de la dynamique relationnelle des deux personnages principaux selon les changements de la distance qu'il y a entre eux.

Une seconde réponse, qui développe cette question et a émergé au fil de l'analyse, se focalise paradoxalement sur le passage de témoin entre scénaristes, qui s'est joué autour du septième épisode. À ce moment, le second réalisateur a pris le relais du premier, et Alice Birch est devenue la seule scénariste. De manière paradoxale, les caractéristiques de la narration livresque (souvent bâties autour des retours en arrière de la mémoire et de la déconstruction d'un fil narratif linéaire) se sont manifestées davantage dans cette seconde partie de l'écriture scénaristique, où la romancière était moins impliquée. Au contraire, dans la première moitié, une sorte de souci de linéarité des événements a pris le dessus sur le mélange du passé et du présent.

L'interprétation de cette tendance paradoxale dit ceci : l'engagement de l'écrivain dans l'écriture scénaristique des six premiers épisodes a abouti à un souci de linéarité, à une exigence de rendre plus intelligible la succession des événements et de réduire les recours aux mouvements en arrière de la pensée et de la mémoire, comme si Rooney craignait de ne pas se faire comprendre et comme si elle abondait dans un sens inverse à celui que porte la modalité narrative et temporelle de la première moitié du livre. L'autre partie de l'adaptation, confiée à Alice Birch, s'est développée en un mouvement opposé à la linéarité : une fois devenue la seule scénariste de la série, Alice Birch a tenu à être plus proche du roman, plus que si Rooney avait été là pour co-écrire les six derniers épisodes. Cette exigence a restauré l'importance des procédés non linéaires de la narration, par exemple les flash-back et la déconstruction de la linéarité du septième épisode ou le mélange des voix et des temporalités dans les neuvième et dixième épisodes. Birch montre qu'elle entend revenir aux sources du roman, une fois l'auteur du livre absent de l'adaptation. On peut penser qu'une intervention plus directe de Sally Rooney dans la seconde partie de l'adaptation aurait été moins orientée vers cette déconstruction du fil linéaire des événements. L'analyse, menée épisode par épisode, tâchera de mettre à l'épreuve cette hypothèse et de la valider.

Questions relatives à la mise en scène et au jeu des acteurs

La question de la distance entre les deux personnages principaux de l'œuvre littéraire et de sa variation est au cœur de l'adaptation : par conséquent, elle s'est posée aussi du point de vue de la mise en scène.

Or, une interrogation paraît centrale dans le travail de réalisation : quels sont les moyens les plus puissants de mise en scène pour présenter les évolutions et les involutions, le complexe parcours du vécu amoureux dans la série ?

Comme cela a déjà été suggéré par la question posée sur l'importance de la distance dans l'adaptation, l'hypothèse de réponse la plus évidente, de prime abord et selon l'examen approfondi des séquences, réside dans toute la palette d'outils formels offerts par la stratégie de la distance entre les deux corps des personnages.

Dans cette stratégie, le regard que chaque amoureux portera sur l'autre aura un poids indéniable : cette étude s'impose de suivre à la trace la naissance et la croissance de cet amour à mesure que cette stratégie de la distance le met en valeur.

Cette série se prête à ces interrogations pour plusieurs raisons.

Une de ces raisons est fondée notamment sur le travail des deux réalisateurs des douze épisodes : Lenny Abrahamson pour les six premiers, Hettie MacDonald pour les six derniers.

Abrahamson n'est pas un nouveau venu pour traiter des problèmes de distance et de proximité dans la mise en scène. Il a déjà fait cela dans son film *Room* (2015), qui a valu le prix Oscar à l'actrice Brie Larson. Dans ce long-métrage, la mise en scène créait une véritable dialectique entre la proximité imposée par la captivité et la distance en tant que découverte de la liberté et du monde extérieur. Dans la série, le traitement de la distance se fait dans la perspective du discours amoureux, et se fonde sur la mise en scène du lien des deux êtres qui s'aiment.

Il est utile de faire le point sur les grandes lignes narratives de la diégèse de la série. On envisagera ensuite les questions de méthode qui se posent pour conduire notre enquête, on précisera certaines notions essentielles (celle de mise en scène, en l'occurrence) et on identifiera les outils d'analyse de la mise en scène, notamment en ce qui concerne le jeu des acteurs.

Synthèse du récit

La phrase de Godard attribuée à Bazin, au début du *Mépris*, à propos de la création d'un monde qui corresponde à nos désirs, pourrait résumer

l'essentiel de ce récit : on ne trouvera jamais de personnages plus intenses et incarnant plus l'absolu des sentiments, jamais de sentiment amoureux plus puissant, et jamais de séparation plus déchirante que dans cet univers conçu par Rooney. Deux êtres, surdoués d'intelligence et de beauté, tombent amoureux l'un de l'autre et traversent chacun un chemin de croix avant de retrouver l'autre d'une manière encore plus poignante. Pourtant, la conjonction des deux êtres dure peu, le temps avant qu'un autre malentendu ne surgisse, ou qu'une autre séparation ne survienne.

La série est construite de manière symétrique en quatre volets, non seulement selon la perspective de l'adaptation à l'écran mais aussi selon celle des partis pris de la réalisation. Ainsi, il n'est pas inutile de présenter brièvement les quatre phases de l'évolution de cette expérience amoureuse.

Les trois premiers épisodes se passent au lycée, à la campagne, dans le comté de Sligo, dans le nord-ouest de la République d'Irlande. Connell Waldron (interprété par Paul Mescal), un champion local de football gaélique et très bon élève en terminale, surtout en anglais, fils de Lorraine, mère célibataire, instaure un pacte avec sa camarade de classe, Marianne Sheridan (rôle tenu par Daisy Edgar-Jones), bien plus nantie, dont la mère, avocat, emploie celle de Connell pour le ménage. Le pacte entre les deux adolescents consiste à avoir une relation secrète à l'extérieur de l'école, tout en faisant semblant de ne pas se connaître le reste du temps, en public, puisque Connell craint le jugement de son groupe d'amis, qui isolent Marianne et qui se moquent d'elle. Suite à une décision catastrophique de Connell, Marianne décide de rompre ce pacte humiliant, et de ne plus revoir son partenaire.

La deuxième partie se passe autour de l'Université, à Dublin, au Trinity College, où les deux amoureux se retrouvent, au quatrième épisode. Les retrouvailles amènent Marianne à faire revenir Connell dans sa vie et à commencer une véritable relation amicale avec son premier amour. Les excuses de Connell pour le pacte honteux qu'il a imposé à Marianne au lycée et le pardon de la jeune femme font renaître leur amour, jusqu'au malentendu qui entraînera la rupture la plus longue. Tout cela occupe la narration jusqu'à la fin du sixième épisode.

Les septième, huitième et neuvième épisodes racontent comment s'accroît la béance de la rupture entre les deux anciens amoureux. Ceux-ci ne parviennent cependant pas, durant le septième épisode, à rester trop à distance. Ils se retrouvent et se révèlent dans leurs faiblesses les plus secrètes, associées à leurs histoires familiales. Cela vaut surtout pour Marianne, qui, au neuvième épisode, prend la décision radicale de s'éloigner en Suède et de refuser tout contact direct avec Connell, sauf par écrit.

Dans le dernier quart des douze épisodes de la série, à partir du dixième, joue un mouvement opposé : les deux amis se retrouvent petit à petit, à partir de la crise que connaît Connell et qui met à nu sa difficulté à trouver sa place dans le monde après le lycée. Marianne revient vers lui pour l'aider et

ils assument pleinement et définitivement leur amour à la fin du onzième épisode ; Connell intervient alors pour faire sortir Marianne de sa douloureuse situation familiale. Le douzième épisode est le moment de la stabilité, de la certitude de l'amour et d'une nouvelle séparation, mais fondée sur la puissance de cette affection mutuelle.

Ces quatre regroupements des épisodes introduisent aussi l'aspect cyclique que l'adaptation a essayé de transposer dans l'exercice de répétition qu'est la série : le nombre des épisodes renvoie à celui des mois de l'année ; les quatre volets font penser à la scansion saisonnière ; le récit s'ouvre et se termine au début d'une nouvelle année, de 2011 à 2015. Cette dimension cyclique n'est pas à négliger parce qu'elle devient la modalité de l'adaptation du roman à la répétition du format, indissociable de la sérialité : l'analyse montrera que le réseau des renvois d'un épisode à l'autre se fonde aussi sur la répétition cyclique de certains motifs d'adaptation et de certaines caractéristiques de la mise en scène.

Face à la complexité de ce récit et à son aspect cyclique, on voudrait éclaircir certaines décisions de méthode qui se sont imposées et définir certaines notions spécifiques à la pratique créative des séries.

Méthode, analyse des images et outils conceptuels

Avant de plonger au cœur de l'objet d'étude, le souci majeur est de parvenir à une définition, non dogmatique mais claire et factuelle, de ce que l'on entend par mise en scène.

Pour définir l'ensemble des opérations relevant de la mise en scène cinématographique, il faut faire appel à deux références : la première ancre la réalisation cinématographique et audiovisuelle dans le sillon de la tradition de la direction d'acteurs au théâtre ; la seconde résume les étapes de la mise en scène dans une formule percutante et efficace.

En ce qui concerne la première définition, David Bordwell et Kristin Thompson insistent sur la continuité lorsqu'ils affirment que « mettre en scène est d'abord une pratique théâtrale » : ils étayent leur thèse à partir d'un « certain nombre de caractéristiques techniques » (« les décors, l'éclairage, les costumes et le jeu des acteurs ») dont l'origine est à retrouver dans l'expérience théâtrale, à ceci près que « c'est toujours pour une caméra que se fait la mise en scène en cinéma » et en audiovisuel⁷.

François Niney synthétise les gestes liés à la mise en scène cinématographique en trois phases : l'organisation de ce qu'il appelle le « profilmique »

⁷ David Bordwell et Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction*, De Boeck, 2014, p. 208.

(« ce qu'on place devant la caméra : décors, objets, animaux, humains » et leurs interactions), le cadrage et le montage. Ce « processus » en trois étapes résume l'essentiel de la mise en scène, quelle qu'en soit l'application. Niney démontre que, même en absence de décision dans l'organisation du profilmique, il y a toujours un choix de cadrage et de montage de la part du réalisateur : dès que l'on filme et que l'on choisit un cadrage, on fait acte de mise en scène⁸. Il faut juste ajouter que cette définition, si brève, inclut tous les choix dans tous les domaines de la réalisation : par exemple, les décisions d'éclairage rentrent dans l'organisation du profilmique ; les interactions entre la caméra et les acteurs se placent à la lisière du profilmique et du cadrage.

On utilisera cette définition de Niney comme un outil pour distinguer les différents choix de ce long procédé créatif qu'implique la mise en scène, qu'elle concerne les films destinés aux salles de cinéma ou les séries audiovisuelles.

Après cette définition de la mise en scène, d'autres soucis de méthode doivent être éclaircis – tout d'abord celui auquel répond le choix d'une analyse hétérodoxe, mais adaptée à notre objet d'étude.

Cette réflexion sur les modalités de la mise en scène, confrontées à l'univers de la série, a d'abord commandé de prendre en compte la chronologie de la série plutôt que des axes thématiques : au lieu de considérer la série selon des axes transversaux et de mettre bout à bout des images et des séquences, extraites de différents épisodes et qui répondent au possible développement de l'axe considéré, on a privilégié une approche qui prenne en compte ces axes et leurs modalités de mise en scène au fur et à mesure qu'ils se développaient au long de l'avancement de la chronologie de la série.

Ce choix a été imposé surtout par l'exigence de respecter la prééminence de la temporalité de la sérialité, et donc la construction fondamentale de notre objet d'étude ; un traitement « classique » de ces points aurait pu dénaturer l'essence même du corpus et son ancrage dans sa chronologie propre.

Pour étudier au mieux la mise en scène de ces douze épisodes, une approche située du côté du créateur, plutôt que du spectateur, a semblé être plus opportune, même si les allers-retours des analyses entre créateur et spectateur sont inévitables et incessants. On a adopté un point de vue qui vise à explorer les choix de mise en scène des deux réalisateurs face à d'autres décisions possibles, qui pouvaient amener à des parcours créatifs différents : ces choix ont renforcé, sinon complexifié, le travail sur la distance entre les deux protagonistes considérée selon la forme visuelle de leur relation amoureuse – point central de notre étude.

⁸ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, p. 39.

Pour avancer dans cette approche, une analyse formelle des séquences, parfois approfondie, plan par plan, mais d'autres fois plus synthétique, sera utilisée.

La mise en scène comporte un nombre important de choix dans tous les domaines de l'organisation du champ devant la caméra et chacun de ces choix entraîne des conséquences dans l'expression des émotions, que chaque plan tente de faire passer. Ces choix méritent d'être parfois étudiés à la loupe, comme sous un microscope, pour saisir leur dynamique et celle qu'ils créent, associés aux autres décisions créatives. Est ainsi approfondie l'étude des formes attachées à ces choix et celle des émotions qu'ils déclenchent. Cette façon d'analyser a pour limite de ne pas pouvoir être appliquée à tous les plans d'un film et, encore moins, d'une série. On sera donc obligé de faire un tri entre les séquences à analyser de cette manière détaillée et celles où on aura recours à une analyse qui le sera moins. La sélection des séquences passées au crible de cette analyse, plan par plan, a pour critère l'importance desdites séquences dans l'évolution du rapport entre les protagonistes et dans leur prééminence dans la dynamique de la mise en scène et de ses formes au fil des épisodes.

On aura recours à des notions qui font référence surtout à l'étude qu'Eric Rohmer a menée dans *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*⁹.

L'apport fondamental de cet ouvrage est d'avoir théorisé une stratégie de mise en scène propre à Murnau, qui consiste à intégrer tout mouvement dans des trajectoires courbes. Ainsi, les déplacements des personnages ne renvoient pas simplement à des lignes verticales, horizontales et diagonales : ils sont intégrés dans des lignes courbes tantôt divergentes, tantôt convergentes par rapport à un centre imaginaire. La trajectoire du corps serait ainsi une section d'un cercle autour duquel ce corps tourne. Par l'effet de ce balancement permanent entre convergence et divergence, l'enchaînement des plans deviendrait une succession d'implosions et d'explosions, qui sans cesse changent l'équilibre instable des émotions dans le *Faust*.

Cette complexité plastique entraîne que les corps sont toujours pris dans des mouvements lisibles à un double niveau : ils tracent des lignes droites dans l'image entendue comme une surface plate et, en même temps, jouent presque toujours dans la profondeur du champ selon des lignes courbes. L'image est ainsi toujours prise entre l'étendue du premier plan et la courbe de la profondeur, et sans cesse traversée par des ricochets qui lient la surface au fond, comme dans une image liquide.

⁹ Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, UGS 10/18, 1977, p. 116-122.

Selon le réalisateur français, dans une perspective plastique, cette dynamique entre convergence et divergence dans les courbes que dessinent les corps se traduit par un schéma très puissant dans la mise en scène de Murnau : celui de l'expansion et de la contraction, où tout autre mouvement se trouve englobé (même celui de la lutte des lumières et des ombres, dans les jeux de l'éclairage). Dans cette perspective, toute expansion peut être vue sous le signe d'un épanouissement, d'une ouverture ou d'une expression plus directe et plus puissante d'un sentiment qui va vers l'autre et vers le monde ; à l'inverse, toute contraction peut porter l'expression d'un repli, d'une flétrissure, d'un rabougrissement du corps endeuillé, selon une dynamique négative. À ce schéma fondamental, se superpose celui de la dichotomie entre attraction et répulsion, qui enrichit et qui peut même contredire le schéma plastique de l'expansion et de la contraction. Il peut y avoir contradiction parce que l'attraction et la répulsion agissent sur les rapports entre plusieurs corps, tandis que le passage de l'expansion à la contraction colore et qualifie plutôt la relation entre le monde et l'être pris dans sa singularité.

On saisit la portée innovante de cette façon de comprendre et de construire les mouvements des corps si on l'associe à la question essentielle de la distance dans la mise en scène. Bellour explique la distance à la fois comme le choix d'une distance de la part du réalisateur par rapport au monde filmé et comme un « déloignement » (ce moment où survient la rupture de la distance par le biais d'un mouvement qui la transforme en une redistribution continue de l'espace en relation avec l'être de la vision), et, au total, comme ce qui illustre l'essentiel souci du proche et du lointain. La théorie de l'élastique de Bergala est aussi utile. Toutes ces considérations sur le mouvement doivent être enrichies en prenant en compte cette autre dimension : celle des lignes courbes de la mise en scène du *Faust* ; cette dimension introduit la possibilité d'un modelage des volumes dans la profondeur de champ. Celui-ci ne se présente plus exclusivement comme une traversée de lignes droites ou diagonales, mais comme un espace visuel où ces courbes peuvent donner l'image des volumes et du relief, en même temps que se produit le déloignement, la rupture de la distance¹⁰.

À la mise en évidence de la distance sont associés cet instrument puissant qu'est le schéma plastique de l'expansion/contraction (dans la double dimension des lignes droites à la surface de l'image et des courbes dans la profondeur d'espace) et le schéma de l'attraction/répulsion qui règle les contacts entre plusieurs corps : toute une nouvelle palette d'outils expressifs

¹⁰ On fait référence ici à des notions appliquées au cinéma, le déloignement et l'intervalle, développées respectivement dans les textes de Raymond Bellour, *L'analyse du film*, Éditions Albatros, 1979, et d'Alain Bergala, *La création cinéma*, Yellow Now, 2015.

s'offrent au réalisateur qui veut explorer les paradoxes qui sont inhérents aux mouvements de rapprochement ou d'éloignement des personnages.

Ces modalités de la mise en scène peuvent trouver une application efficace dans la construction si complexe d'une relation amoureuse, notamment pour en montrer les rebondissements, les coups d'arrêt, les recommencements et les transformations.

L'analyse de la seule distance dans la profondeur ne suffit donc plus : celle des schémas courbes de divergence et de convergence est plus utile pour saisir le modelage courbe des volumes dans le champ et les mouvements d'éloignement et de rapprochement. L'étude des expansions d'ombre et de lumière relève du même type d'analyse parce que les variations de lumière influencent grandement l'expression des émotions que les metteurs en scène essaient de faire passer dans leur travail de réalisation.

Au sein de la série *Normal People*, une analyse de ce type est utile pour montrer comment le regard est employé pour dessiner un lien circulaire : la mise en scène trouve un modelage des volumes dans l'espace par l'intermédiaire de la circularité du regard des deux amoureux qui se cherchent. Cette circularité est présente dans les mouvements de la tête de chacun des deux personnages à la recherche de l'autre, ou dans le regard d'un observateur qui constate l'intensité du sentiment. Un exemple poignant de cette vision se situe au sixième épisode (lors de la fête autour de la piscine), quand le regard circulaire de Joanna, une amie de Marianne, balaie tout l'espace en le modelant autour des deux pôles, que sont Marianne et Connell. À mesure que ce regard de Joanna s'épanouit, les deux protagonistes échangent, eux aussi, des regards qui paraissent les hypnotiser et qui les font comme sortir du monde qui les entoure. L'intensité de ce modelage par le regard est telle que Joanna perçoit sa présence dans l'espace visuel des amoureux comme quelque chose de gênant : elle doit partir pour laisser les deux amants aller vers le contact que Marianne recherche.

Une autre notion va conduire l'analyse : l'identification de certains motifs. De cette identification est indissociable la description de l'évolution de ces motifs au sein de la série : répétés et en mutation, ils deviennent des unités thématiques qui structurent l'intrigue et la problématisent.

On entend par motif, qu'il soit narratif, figuratif ou plastique, un élément récurrent et marqué, tel que Kristin Thompson le caractérise¹¹. Donnons en un exemple dans *Normal People* : le motif des mains des deux protagonistes, qui se cherchent et qui se serrent à maintes reprises dans la série, scande et transforme le rapport amoureux et sa mise en scène.

¹¹ Kristin Thompson, *Eisenstein's « Ivan The Terrible » : A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, 1982, cité par Jacques Aumont, *À quoi pensent les films*, Séguier, 1996, p. 165.

Une question se pose, à la croisée entre un choix de méthode et une interrogation épistémologique : quels outils conceptuels et quelles méthodes faudrait-il employer pour analyser l'adaptation d'un récit littéraire à l'écran ?

Ici, on revient à toute la difficulté de la théorie qui traite des processus d'adaptation d'un récit littéraire en récit filmique.

Francis Vanoye a essayé de poser des jalons et de proposer un schéma efficace. Il réduit les modèles scénaristiques à deux « grand types ». La typologie classique est « caractérisé[e] par sa concentration sur l'action, son souci de la rationalité des enchaînements alliée à l'efficacité dramatique, la mise en place de personnages consistants et motivés, placés dans un contexte clair, sa cohérence [...] logico-psychologique et sociologique ». Le modèle de ce schéma est issu de la « tradition réaliste », « balzacienne ». En revanche, la typologie moderne est marquée « par des contenus plus ambigus ou lacunaires, des schèmes dramatiques plus lâches, des procédures de distanciation ou de réflexivité » : il s'agit d'un modèle tributaire des « expériences d'écriture du début du [vingtième] siècle et cultivant la polyphonie, la « subjectivité indirecte libre », la réflexivité, la dédramatisation ou la surdramatisation, la parodie ».

Vanoye ébauche ensuite quatre possibles cheminements de l'adaptation, entendue comme un « ensemble de choix esthétiques » : un récit « classique » peut s'adapter en un scénario soit « classique », soit « moderne » ; un récit littéraire « moderne » peut devenir soit un scénario « classique », soit un scénario « moderne »¹².

Ce schéma quadripartite est clair ; son mérite est d'offrir une carte de repères, une boussole dans l'océan immense et désordonné des adaptations. Ceci dit, il y a là deux limites que, par ailleurs, Vanoye même n'exclut pas.

La première limite de ce système d'analyse est la difficulté à y intégrer des éléments propres aux opérations d'adaptation à l'écran. Deux exemples de ces éléments qui résistent à cet essai d'entreprise systémique sont les éclairages et les changements des distances entre les personnages et la caméra : comment faire entrer les distances entre les acteurs, ou entre les acteurs et la caméra, dans un des deux modèles, alors que la question de la distance et de sa transformation est au cœur du processus d'adaptation cinématographique ? Dans la série *Normal People*, de nombreux tournants dramatiques se jouent sur la différence de vitesse entre Marianne et Connell, ce que les acteurs marquent par leur jeu : la difficulté de Connell à exprimer ses sentiments en concordance avec Marianne est mise en évidence par la lenteur du jeu du premier.

¹² Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénario* [1991], Armand Colin, 2008, p. 128.

La seconde limite est plus strictement liée à nos objets d'étude. Dans quel modèle pourrait-on faire entrer le roman de Sally Rooney, qui relève à la fois du modèle classique dans la construction logique de l'intrigue, et du modèle moderne en ce qui concerne les processus mémoriels des deux personnages principaux ? Quel parcours de choix esthétiques Sally Rooney et Alice Birch ont-elles suivi dans l'adaptation pour la série ? Un parcours de scénario classique ? Ou moderne ? Ce scénario essaie tantôt de suivre une certaine linéarité, de remettre les événements du roman dans l'ordre chronologique, tantôt de rendre les traumatismes des ruptures entre les deux amoureux, ou les pertes les plus douloureuses, comme si tout cela survenait après une explosion émotive, par le biais d'un montage émiétté des flash-back et donc des souvenirs. Ce scénario demeure imperméable à un schéma et à un cadre de définition stricts.

Toute la difficulté relève du fait que, comme l'ont bien écrit Aumont et Marie, la notion d'adaptation d'un récit littéraire dans un récit audiovisuel demeure encore aujourd'hui « floue, peu théorique »¹³, et donc difficile à cerner et à définir dans une perspective analytique qui essaie de faire entrer les multiples pratiques d'adaptation dans une tradition ou un modèle généralisé et théorique.

On a, en conséquence, choisi d'étudier les différents passages du roman et de son adaptation en tentant de saisir les identités et les différences (ajouts, ellipses, modifications) entre les deux récits – romanesque et sériel – et de les interroger à l'aune des volontés créatives des scénaristes, mais aussi des metteurs en scène. On essaie donc de faire entrer le processus créatif d'écriture dans l'analyse des caractéristiques de mise en scène expliquées plus haut et définies selon des schémas de divergence et de convergence, d'expansion et de contraction, attachés aux personnages.

Le mérite d'un tel choix est d'intégrer le chemin de l'adaptation dans l'ensemble des choix de mise en scène. Cela prend en compte la singularité du scénario en tant qu'étape fondatrice et nécessaire du long parcours créatif qui aboutit à la réalisation. On mettra en évidence les contributions d'Alice Birch dans le cadre de son interaction à la fois avec l'œuvre de Sally Rooney et avec celle d'Abrahamson et MacDonald : on essayera ainsi d'étayer l'hypothèse suivant laquelle le travail scénaristique est une courroie de transmission entre le récit et sa mise en scène.

On voudrait aussi éclaircir ce qui pourrait paraître une trop grande dissymétrie dans notre analyse : la réflexion dédiée au premier épisode est

¹³ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2008, p. 10-11.

beaucoup plus longue que celle dévolue aux autres. Cela s'explique par la simple raison que cet épisode liminaire constitue une véritable mise en place, voire une présentation, des schémas fondamentaux de mise en scène qui seront appliqués par la suite, du moins dans la première moitié de la série. De la même façon, une attention majeure est portée au septième épisode parce qu'il constitue le moment où Hettie MacDonald prend le relais dans la réalisation : tout en gardant plusieurs éléments structurels de la réalisation d'Abrahamson, elle en introduit d'autres qui, apparus dans ce septième épisode, seront ensuite développés.

Ce point fait sur les outils conceptuels, il peut paraître logique de mettre en lumière le contexte de l'objet d'étude, le terrain littéraire et culturel du roman, ses racines et ses possibles sources d'inspiration. Cela permettra de mieux saisir toutes les nuances du récit et toutes les contributions qui ont pu inspirer non seulement le travail d'écriture et d'adaptation scénaristique, mais également celui des deux réalisateurs.

Entre le livre et la série : le contexte culturel

On peut saisir au moins deux sortes de sources culturelles à l'origine de l'acte créatif de Sally Rooney ; on ne peut les ignorer si l'on a l'ambition d'approfondir les questions d'adaptation du roman et de mise en scène : des inspirations littéraires (dont les plus profondes n'aboutissent probablement pas à une élaboration consciente) et une étonnante proximité entre *Normal People* et une autre œuvre filmique destinée à la télévision.

Les sources littéraires

Quand on parle d'un auteur irlandais, la référence à James Joyce pourrait paraître galvaudée. Des éléments amènent cependant à réfléchir aux choix de Sally Rooney.

On n'approfondit pas la décision de situer une des deux périodes étrangères du roman à Trieste, la ville du nord-est italien, centre culturel bouillonnant entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle, où Joyce a longtemps vécu et où Marianne accueille Connell pendant les vacances d'été, un an après une rupture centrale et douloureuse dans le récit¹⁴.

¹⁴ Ce choix de Trieste sera abandonné par l'équipe de la série, où l'épisode en question, le huitième, se déroulera dans la campagne du Latium, dans le centre d'Italie.

Il se peut que les racines joyciennes soient plus profondes dans le travail créatif de Sally ; elles n'ont pas été nécessairement et consciemment construites comme des références à Joyce, mais elles sont lisibles par exemple dans la construction de l'arrière-plan familial de Marianne et de Connell : la mère de la première, Denise, a été victime de violences conjugales de la part de son défunt mari qui maltraitait aussi la petite Marianne. Le personnage de la jeune femme est, de plus, victime des violences de son frère aîné, Alan, jusqu'au à ce que Connell ne l'en délivre, à la fin du roman, mais cela signifie pour Marianne l'éloignement définitif de sa mère Denise, restée attachée à son fils et soumise à sa violence. De son côté, Connell n'a jamais connu son père.

Or, il y a une clé possible de cette double construction familiale, proposée ici comme hypothèse, à la condition de ne pas considérer cette clé de lecture comme un rappel explicite et intentionnel de la part de Rooney mais, plutôt, comme un élément préexistant et constitutif de sa culture : elle a assimilé et traduit cette référence sans même s'en rendre compte, comme dans un processus onirique, quand on réélabore des bribes oubliées et détaillées d'expériences passées, dont on a pourtant perdu la mémoire¹⁵. Il s'agirait de la nouvelle « Éveline » des *Dubliners* de James Joyce : le personnage éponyme du récit, une jeune femme d'une famille ouvrière des faubourgs dublinois, est soumise aux violences d'un père autoritaire et veuf, qui l'entrave dans sa liberté et qui la contraint à s'occuper de la maison familiale. À l'insu de son père, Éveline fréquente un jeune homme qui la pousse à abandonner la maison paternelle et à le suivre dans son voyage outre-Atlantique¹⁶.

Or, Éveline est un personnage en cage : cette cage n'est pas que la volonté de fer du père, qui tient sa fille par la peur, mais, aussi et surtout, la cage mentale qu'Éveline s'est constituée et qui l'entraîne dans une position insoutenable de douleur physique et psychique, à cause du choix qui s'impose. Elle est tiraillée entre sa liberté avec son bien aimé et la persistante coupe paternelle.

Dans *Normal People*, une possible référence directe à la nouvelle de Joyce pourrait se situer dans le prénom de la compagne de Joanna, la fidèle amie de Marianne à l'université¹⁷ : Joanna vit sa propre vie à l'encontre de toute

¹⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Presses Universitaires de France, 1977, p. 18-20.

¹⁶ James Joyce, *Gens de Dublin*, Plon, « Pocket », 2012, p. 59-64.

¹⁷ Référence bien plus importante dans le roman, où Marianne réfléchit longuement au lien entre Joanna et son amoureuse Evelyn, dans le chapitre dédié au séjour suédois de la jeune Sheridan, in S. Rooney, *op. cit.*, p. 194 (à remarquer, le changement de graphie entre l'Éveline

autorité patriarcale. Cela dit, on ne peut pas ignorer qu'Éveline est une figure en puissance chez Marianne, et que Denise, la mère de Marianne, pourrait en être une incarnation tardive : chez Joyce, on a un personnage avec une mère morte et un père autoritaire, chez Rooney, le père violent est mort, mais il a laissé sa marque sur sa femme Denise et sur sa fille Marianne qui sera accompagnée, pendant toute son adolescence et ses premières années d'adulte, d'un manque d'assurance et d'une propension à l'autodestruction, à cause de ce père.

En ce sens, Denise est exactement le double « dystopique » de Marianne, une Marianne qui ne s'est pas révoltée contre les mauvais traitements et qui est restée dans le « souterrain » familial de la violence masculine. Denise perpétue son rôle masochiste avec son fils aîné, Alan, qui maltraite Marianne jusqu'à l'excès ; Connell interviendra pour aider Marianne à se libérer d'Alan. Denise même sera incapable de comprendre le geste d'affranchissement de sa fille : elle restera du côté de son fils, et cela jusqu'à la fin.

Le dépassement de la figure paternelle apparaît aussi dans l'absence du père chez Connell : au fond, Marianne et Connell se trouvent dans une situation d'émancipation face à la figure du père, dès le début, ce qui semblait presque impossible à l'héroïne littéraire de Joyce.

Par ailleurs, de quoi est-il question dans la nouvelle de Joyce ? D'un départ pour le nouveau monde. Or, le livre de Rooney se termine par ce départ.

Il pourrait y avoir aussi une autre source d'inspiration, toujours dans une zone non consciente de la création scripturale de Sally Rooney.

Dans la série, lors d'une des premières séances à l'Université, Connell se retrouve à commenter un chapitre d'*Emma* de Jane Austen, celui où le narrateur montre quel est le point de vue de Knightley sur Emma et sur son attitude. Sally Rooney cite à nouveau *Emma* quand Connell ressent un état « d'étrange agitation émotionnelle »¹⁸, provoqué par la lecture du chapitre où les apparences font croire que Knightley a manifesté l'intention de se marier avec Harriet. Le protagoniste de *Normal People* fait le lien entre ces pensées et un autre passage du livre, où Knightley embrasse la main d'Emma, en signe de son affection. Connell saisit le côté asexué, purement affectif du geste mais aussi sa part sensuelle. Ce baiser de la main revient,

de Joyce et l'Evelyn de Rooney). L'amie de Joanna est presque mise de côté dans l'adaptation télévisuelle, où elle n'émerge que dans la séquence de l'anniversaire de Marianne, au début de l'épisode final, avec une seule réplique et sans même que l'on entende prononcer son prénom.

¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

à la fin de la série, pour conclure la relation amoureuse, avec une double occurrence : au douzième épisode, Marianne embrasse la main de Connell et répond ainsi au baiser que le jeune homme a posé sur la main de Marianne au milieu du onzième épisode. Le baiser final de Marianne scelle la certitude du sentiment qui, dès ce moment, ne craint plus l'éloignement et qui peut passer toute barrière.

Peu de temps après la citation d'*Emma* par Connell, au chapitre suivant¹⁹, on peut repérer une autre référence à l'ouvrage de J. Austen : à la suite des retrouvailles dublinoises entre Marianne et Connell, la jeune femme joue les entremetteuses entre son amie Teresa et Connell, en lui donnant le numéro de téléphone de ce dernier. Cependant, Marianne devient ensuite jalouse de cette amitié naissante entre Connell et Teresa. Ce comportement ambivalent rappelle celui d'*Emma*, notamment au moment où l'héroïne de Jane Austen découvre, de manière définitive, qu'elle est amoureuse de Knightley et qu'elle ne peut pas permettre à Harriet d'accéder à l'homme de sa vie.

Et pourtant, la référence la plus profonde, celle qui aurait pu affecter le plus l'écriture de Sally Rooney n'est pas celle-ci, mais l'histoire d'amour entre Elisabeth et Darcy dans *Orgueil et préjugés*, ouvrage jamais nommé dans le roman de l'écrivain irlandais. Cette inspiration pourrait être presque vécue, oubliée et remémorée, encore une fois comme dans un processus de rêve, pour émerger sous une forme nouvelle dans *Normal People*. De quoi est-il question dans le roman d'Austen ? De la relation tempétueuse entre les deux personnages qu'on vient de citer. Dans un premier temps, Darcy méprise Elisabeth mais, par la suite, il ne peut plus se passer d'elle ; il se déclare ouvertement, alors qu'Elisabeth le déteste de plus en plus. À partir d'une série de malentendus, elle saisit la nature orgueilleuse de son prétendant et refuse sa proposition de mariage. Par le biais d'une lettre, puis grâce à la découverte progressive des malentendus, Darcy reprend un rôle positif dans la vie d'Elisabeth : elle comprend avoir nourri des préjugés vis-à-vis de Darcy. Elle prend aussi acte de son propre orgueil, qui l'avait aveuglée. Le long parcours de compréhension mutuelle des deux personnages aura besoin de plusieurs épreuves, avant que ne s'établisse une syntonie entre les deux esprits.

Or, dans le roman de Sally Rooney, la question du malentendu est primordiale : la méprise est fondée sur des préjugés que chacun des deux amoureux a développés à propos de la façon de penser de l'autre. Cela éclate au grand jour dans la rupture centrale du récit, qui va provoquer des conséquences durables jusqu'à la fin, et du roman et de la série. Il faudra du temps pour que Connell parvienne à expliciter le malentendu à Marianne et

¹⁹ Le chapitre en question est « *Three Months Later (February 2012)* », in *Ibid.*, p. 82-93.

pour que les deux se refassent confiance, d'un point de vue le plus strictement amoureux.

Darcy écrit une longue lettre où il explique son attitude face à Elisabeth. Cette missive ne le réhabilite pas, mais elle a le mérite de faire comprendre à Elisabeth que sa posture n'est pas tout à fait à mépriser ou à détester. C'est à ce moment que commence la lente ascension de Darcy dans le cœur d'Elisabeth.

D'une façon similaire, après l'explication du malentendu qui a conduit à la rupture centrale, Connell écrit à Marianne, par courrier électronique, des lettres où il lui parle de ses émotions, de sa façon de vivre et d'entendre le monde. Marianne est progressivement conquise, à tel point qu'elle ne pourra plus se passer de son correspondant : elle l'invitera dans sa maison en Italie, au moins quelques jours en été, malgré la présence d'un autre petit ami dans sa vie. La seule présence de Connell près de Marianne entraînera la rupture avec cet autre petit ami, et un rapprochement progressif des deux anciens amoureux, malgré la distance qu'ils observent réciproquement, de peur de rater encore quelque chose, de se tromper et de se faire personnellement et réciproquement du mal.

Quant à l'orgueil, cela caractérise Connell lorsqu'il refuse de s'afficher avec Marianne au lycée, ou quand il ne parvient pas à demander de l'aide à sa petite amie au moment où il perd son emploi. Comme on le verra plus tard, la cause de ces actes relève davantage du manque d'assurance du jeune homme (qui ne réussit pas à se sentir à l'aise dans son groupe social) que d'un véritable orgueil.

Il y a aussi une autre référence possible : celle de la Marianne de *Raison et sentiments*. Cette héroïne de Jean Austen présente la forme la plus haute du sentiment amoureux, entendu dans toute sa fureur passionnelle et dans tout son refus des concessions, et comme ce qui dépasse toute autre façon de comprendre une expérience existentielle : suite à la trahison de l'être qu'elle aime, Marianne risquera d'en mourir. Cette idée si haute du sentiment amoureux est commune au personnage de Marianne de Sally Rooney : la jeune irlandaise place le mot même d'amour, et la déclaration d'amour, dans une zone de sacralité, qui ne peut pas être violée. Le mot amour ne peut être prononcé ; elle ne le prononcera qu'une seule fois, elle, qui vit si puissamment et profondément ses sentiments pour Connell.

Une fois encore, on ne peut pas démontrer l'influence de ces sources de manière absolue, mais il y a des confluences, des thématiques, des émotions et des tensions communes entre les personnages littéraires que l'on vient d'évoquer et ceux de Marianne et Connell.

Les sources filmiques

Au-delà de certaines citations ponctuelles qui n'ont pas forcément de développement dans le récit²⁰, la période suédoise du livre et de la série ne fait aucune référence explicite à un film qui aurait pu inspirer Sally Rooney et Alice Birch tout le long de l'écriture, celle des *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman, interprété par Erland Josephson (qui joue le rôle de Johan, un enseignant-chercheur) et Liv Ullmann (qui joue celui de Marianne, une avocate spécialiste en droit de la famille).

S'agissant des noms propres des protagonistes, on n'a pas de preuve, non plus, pour démontrer une filiation directe entre le prénom du personnage interprété par Liv Ullmann et le personnage de *Normal People* mais les ressemblances entre le film et la série sont saisissantes du point de vue du contenu narratif et de la construction des personnages. Ces ressemblances sont manifestes si l'on considère ce film et *Normal People* comme deux minutieuses et précises « phénoménologies » d'un rapport amoureux, notamment dans la description des séparations et des retrouvailles.

Le film scandinave, qui a été d'abord tourné pour être diffusé à la télévision suédoise en six épisodes d'environ quarante-neuf minutes chacun (autre coïncidence étonnante, à peu près la même durée que celle des douze épisodes de la série anglaise), a été réduit à une version de deux heures et quarante-deux minutes pour l'exploitation en salle, et s'ouvre sur un couple apparemment heureux, déjà adulte (Johan a quarante-deux ans au début du film, Marianne en a trente-cinq), qui s'est connu à la fac et qui s'est fréquenté longtemps avant que les deux ne tombent amoureux. Ils sont mariés depuis dix ans et ont deux filles ; le cataclysme éclate à la cinquante-et-unième minute, c'est-à-dire à peu près à un tiers du film, quand Johan annonce à Marianne, qu'il va la quitter pour partir avec sa maîtresse.

Le film est donc divisé lui-même en ces six épisodes, ou scènes, introduites par des intertitres, qui ne sont pas fondés sur des repères temporels (au contraire du livre de Sally Rooney) mais, plutôt, sur des éléments qui peuvent condenser la situation racontée, ou encore sur les prénoms des personnages.

²⁰ Par exemple, la vision des *Parapluies de Cherbourg*, un soir après le retour de Marianne de la maison familiale, peu avant la rupture du sixième épisode, au milieu de l'histoire, pourrait annoncer le fait que chacun des deux amoureux de la série trouvera un autre partenaire entre le septième et le huitième épisode. Il faut rappeler que les deux protagonistes du film français se retrouveront engagés, chacun de son côté, malgré leur amour mutuel. Cette interprétation est cependant excessive, d'autant plus que la continuation de l'expérience de Marianne et Connell a peu de similitudes avec le film de Jacques Demy.

Il y a des différences entre les deux récits : par exemple, le couple suédois est déjà trentenaire, voire quarantenaire, alors que le couple irlandais vit son histoire d'amour entre dix-huit et vingt-deux ans. Malgré cela, les deux fictions mettent en scène des amoureux face à plusieurs ruptures. Les personnages se retrouvent brièvement et se séparent pour longtemps. Ensuite, ils s'aiment à nouveau et définitivement : les deux histoires sont jalonnées par ces retrouvailles et ces séparations et voient les deux couples évoluer d'un amour en perte de vitesse à une nouvelle relation plus fusionnelle, au-delà même des apparences et des statuts sociaux du mariage ou de la relation amoureuse. Les passerelles entre les deux histoires s'établissent notamment dans ce long dialogue ininterrompu et exclusif entre les amoureux. Leur conversation est le squelette de l'histoire même, de scène en scène, d'épisode en épisode : ce dialogue est structuré autour du réseau des signes mémoriels, des gestes et des mots qui surgissent du passé et, surtout, autour des renversements de situation entre les partenaires de chaque couple. Ainsi, au commencement de l'œuvre de Bergman, Johan est dans une position de force : il peut se permettre le luxe de quitter sa Marianne suédoise pour Paula mais Marianne retrouvera par la suite son ancien conjoint bien malheureux et triste dans sa seconde vie de couple, alors qu'elle s'épanouit dans sa nouvelle existence. De la même façon, la Marianne irlandaise au Trinity College, après le lycée, fera face à Connell qui a perdu toute sa superbe et son réseau d'amis du lycée et qui est seul comme Marianne l'était autrefois.

Toutefois, l'élément qui rapproche les deux œuvres est la construction du personnage de Marianne : dans les deux cas, elle est si tendre, troublante et écorchée vive, si entière et passionnée dans son sentiment, si déchirée et émouvante dans sa douleur de perdre son amour, et si désespérée et attachante quand elle fait semblant d'aller bien et de vouloir tourner la page, si touchante quand, des années après, elle a perdu la violence de sa douleur et qu'une puissante, douce force d'aimer s'est emparée d'elle, et d'aimer toujours le même homme, malgré toutes les mesquineries et toutes les blessures reçues par cet homme. Les deux Mariannes ont la force de tout pardonner, de tout sacrifier pour la certitude de cette passion unique. Bergman et Rooney se retrouvent dans ce long chemin du personnage de Marianne, dans les mots et les gestes, dans les douloureux détours qui l'accompagnent à la découverte de sa propre valeur et dans la certitude si bouleversante que seul ce sentiment de retrouvailles avec un seul autre esprit peut la compléter et lui faire atteindre l'infini d'une vie.

Ces quelques notations n'ont aucunement l'ambition d'épuiser toutes les sources à la base de ce récit mais elles peuvent déjà constituer un cadre

intéressant et problématique où situer ce roman. On analysera la série épisode par épisode pour respecter la construction du récit audiovisuel.

Un tout dernier mot à propos de deux difficultés. Cette étude, dans sa première version, a été terminée avant la parution de la traduction française de *Normal People* : par conséquent, la traduction des citations du texte de Sally Rooney de l'anglais est autonome de la traduction en français existant dans le commerce et elle n'y fait pas référence. On s'excuse d'éventuelles inexactitudes.

Enfin, un point de terminologie : le vocabulaire anglais d'une échelle de plan a été fréquemment utilisé parce qu'il désigne un moment particulier de la dynamique amoureuse : il s'agit du terme *very close-up*. Celui-ci correspond bien souvent au cadrage privilégié sur Marianne dans la série. Ce cadrage montre tous les traits de la figure humaine mais est plus serré sur le visage que le gros plan. Dans ce cas-là, le « très gros plan » français n'est pas adéquat puisqu'il indique plutôt une main ou une partie du visage (un œil, la bouche).

Un remerciement s'impose à Jean Bessière pour ses conseils ayant permis d'améliorer ce manuscrit.