

## LES SÉRIES TÉLÉVISÉES : BREF PARCOURS À TRAVERS LA LITTÉRATURE CRITIQUE AMÉRICAINE

*Solange Chavel\**

Depuis les années 1980, les séries télévisées sont aux États-Unis un phénomène incontournable. Mais la multiplication des séries n'a pas inspiré les seuls scénaristes : une abondante littérature secondaire s'est développée, qui reflète l'ampleur du phénomène et l'interroge avec soin. De *Star Trek* à *Desperate Housewives*, de *South Park* à *24*, de *Twin Peaks* à *Scrubs*, les séries à succès ont provoqué la curiosité des sociologues, philosophes, théoriciens des médias et de la culture qui se sont penchés, tantôt critiques et tantôt enthousiastes, sur ce nouveau genre de narration populaire.

Significativement, la fort sérieuse et académique maison d'édition Blackwell a ainsi récemment lancé une série intitulée « Philosophy and Pop Culture »<sup>1</sup> qui offre à ses lecteurs des études systématiques des relations que certaines séries à succès entretiennent avec la philosophie. On pourra ainsi examiner, selon son goût, *Lost and Philosophy*, ou encore *Family Guy and Philosophy*, à moins que l'on ne préfère se tourner avec un soupçon de nostalgie vers une étude au titre similaire, parue quelques années auparavant chez Open Court, à propos d'une série fameuse des années 1990 : *Seinfeld and Philosophy*<sup>2</sup>.

Un nombre impressionnant d'études s'intéressent ainsi à l'influence de ces rencontres régulières avec un univers de fiction dont les conséquences sur la vie réelle semblent à la fois massives et fuyantes, incontestables et pourtant difficiles à saisir. On peut lire des éloges de la vertu critique de *South Park*, dont l'impertinence serait un appui salutaire pour la démocratie américaine, aussi bien que de graves interrogations sur la

\* Solange Chavel est doctorante et monitrice à l'Université de Picardie Jules-Verne.

1 On peut trouver sur cette page la liste des titres publiés dans la « Blackwell Philosophy and Pop Culture Series » :  
<[www.wiley.com/WileyCDA/Section/id-324354.html](http://www.wiley.com/WileyCDA/Section/id-324354.html)>.

2 William Irwin (dir.), *Seinfeld and Philosophy. A Book About Everything and Nothing*, Chicago, Open Court, 2000.



responsabilité de séries comme *24* dans la légitimation de la torture auprès de l'opinion publique américaine.

Sans prétendre à l'exhaustivité, je voudrais simplement relever ici quelques-unes des questions récurrentes qui traversent ces études et nous invitent à interroger la nature de nos relations avec ce type contemporain de fiction.

### **CASTIGAT RIDENDO MORES : UN ESPACE DE TOLÉRANCE ET DE SUBVERSION ?**

188

Certaines séries ont suscité une affection et un intérêt tout particuliers de la part des études académiques : ce sont les séries qui manifestent, en plus de leur but premier de divertissement, un objectif critique ou satirique. Les philosophes ou sociologues se trouvent alors presque en terrain familier et s'emploient à célébrer la vertu critique de séries capables de faire penser tout en faisant rire. Les études sur *South Park* ou *Family Guy*<sup>3</sup> sont les paradigmes de ce qui est, en réalité, le prolongement d'une réflexion millénaire sur les vertus politiques du rire et de la satire, sur le lien entre inconvenance et liberté.

On avait évoqué dans le numéro précédent de *Raison publique* le cas de la série *The Wire*, dont les auteurs poursuivent explicitement un objectif de critique sociale : en s'appuyant sur une expérience directe de la réalité sociale de Baltimore, ils dressent un portrait de la ville qu'ils conçoivent comme un élément d'une prise de conscience politique, que le spectateur décide ou non d'assumer<sup>4</sup>. Cette intention politique peut en effet échapper à l'attention du spectateur de *The Wire*, simplement tenu en haleine par les aventures de Stringer Bell, d'Omar ou de Bubbles. Elle est en revanche au premier plan dans des séries satiriques comme *South Park* ou, à un moindre degré, *Family Guy*.

3 Voir en particulier : Robert Arp (dir.), *South Park and Philosophy. You Know, I Learned Something Today*, Malden, Blackwell, 2007 et Jeremy Wisniewski (dir.), *Family Guy and Philosophy: A Cure for the Petarded*, Malden, Blackwell, 2007.

4 Cf. « Totally Wired », entretien avec David Simon datant du 13 janvier 2005, consulté sur le site : <[blogs.guardian.co.uk/theguide/archives/tv\\_and\\_radio/2005/01/totally\\_wired.html](http://blogs.guardian.co.uk/theguide/archives/tv_and_radio/2005/01/totally_wired.html)>, le 3 septembre 2008. « Les scénaristes se sentent obligés de parler de ce qui se passe réellement dans les villes américaines et de ce qui est en jeu ; mais savoir si les spectateurs relèvent ces thèmes ou pas est toujours sujet à question. Beaucoup de personnes regardent la série et sont simplement attirées par les éléments les plus basiques des personnages et de l'intrigue. La télévision est un médium onanique qui berce pour la plupart des spectateurs : une minorité seulement a tendance à regarder le petit écran pour réfléchir ».





Le rire et/ou l'agacement, nullement contradictoires, suscités par un épisode de *South Park* viennent précisément du fait que la série aborde de front les questions politiques sensibles de la société américaine contemporaine : traitement des minorités sexuelles ou ethniques, euthanasie, immigration, religions et convictions morales, etc., le tout à grand renfort de plaisanteries plus ou moins subtiles, de comique de situation, de caricatures souvent féroces et de conclusions soigneusement pesées. Les épisodes vont jusqu'à se conclure fréquemment par le discours nuancé et réflexif d'un des héros qui vient résumer les arguments et tirer la morale de la fable : « *You know, I learned something today...* ».

En un mot, une série comme *South Park* serait spécialisée dans la révélation des incohérences de pensée communes dans la vie politique américaine, si bien que le philosophe Robert Arp peut par exemple consacrer un article à l'illustration des différents types de sophismes en s'appuyant sur différents épisodes de *South Park*, de la généralisation abusive à l'argument de la pente glissante ou au faux dilemme. « En réalité, une grande part de l'humour de *South Park* concerne les violations de la logique et les absurdités, contradictions et problèmes qui en résultent »<sup>5</sup>.

Ce qui retient alors l'attention des critiques, ce sont des questions qu'ont aussi suscitées les œuvres d'un Aristophane ou d'un Molière : peut-on rire de tout ? La satire est-elle un moyen de critique sociale adapté ? L'indécence ou le ridicule sont-ils publiquement acceptables<sup>6</sup> ? Comme on peut s'y attendre, les critiques qui choisissent d'écrire sur ces séries en sont le plus souvent d'ardents défenseurs, et un recueil comme *South Park and Philosophy* peut donner la curieuse impression d'être un plaidoyer quelque peu unilatéral en faveur du pluralisme. Si plusieurs auteurs commencent en effet leur réflexion en se demandant s'il est vraiment moralement correct ou politiquement adapté de *rire* devant certains épisodes (comme lorsque Cartman fait manger ses parents à son malheureux camarade Scott, ou que tel autre épisode met en scène un pugilat sans fin entre deux enfants handicapés... chacun a son exemple favori en la matière), la conclusion est le plus souvent unanime : *South Park* fait penser. « Par sa vulgarité, *South Park* verbalise les tendances et les désirs que nous réprimons souvent ; et il nous permet

5 Robert Arp (dir.), *South Park and Philosophy*, *op. cit.*, chapitre 4, p. 42.

6 Cf. entre autres le chapitre tout à fait révélateur qui a pour titre « Is it okay to laugh at *South Park*? », *ibid.*





de rire de manière à révéler ces inhibitions »<sup>7</sup>. La vulgarité et l'humour scatologique font partie de la satire et de son œuvre de destruction du langage « politiquement correct » : ils participent de la vitalité de la démocratie américaine. Ou plus précisément, de l'interprétation libérale de la démocratie américaine, puisque, comme les auteurs le remarquent souvent, les conclusions des épisodes tranchent souvent en faveur d'une position libérale, voire libertarienne.

190

Ce à quoi la série satirique est comparée, ce n'est alors rien moins que le modèle du dialogue socratique, qui est presque un *topos* de ces études. Kyle et Stand, les deux petits garçons de *South Park*, Jerry dans *Seinfeld*, et Jon Stewart, le présentateur du *Daily Show*, à en croire ces critiques enthousiastes, ne seraient rien d'autre que de modernes réincarnations de Socrate, mouche du coche qui viendrait agacer non plus sur l'agora, mais par le biais de l'écran de télévision.

#### UNE ÉMISSION SATIRIQUE PEUT-ELLE ÊTRE UNE SOURCE D'INFORMATION ? L'EXEMPLE RÉVÉLATEUR DU *DAILY SHOW*

Le dernier cas évoqué, celui du *Daily Show*, même s'il ne concerne pas techniquement parlant une série, est pourtant particulièrement intéressant pour réfléchir sur une question majeure : celle de la satire comme source d'information. Un bref détour par ce « faux journal » permettra ainsi de tirer quelques conclusions à propos des séries et de leur rapport au réel.

Cette réflexion sur le rapport de la satire à l'information part d'une enquête réalisée en 2000 qui révélait que le « faux journal » présenté quotidiennement par Jon Stewart et ses collègues était devenu une source d'information essentielle pour les 18-30 ans. « Ces dernières années, un nombre croissant d'Américains se sont détournés des médias classiques pour s'intéresser aux programmes alternatifs de faux journaux comme le *Daily Show* de Jon Stewart »<sup>8</sup>. Une partie importante des électeurs américains se détourne ainsi des médias traditionnels pour chercher l'information chez les comiques et dans les émissions satiriques, au point qu'on a pu citer Jon Stewart parmi les hommes les plus puissants

7 *Ibid.*, chapitre 1, p. 14.

8 Jason Holt (dir.), *The Daily Show and Philosophy. Moments of Zen in the Art of Fake News*, Malden, Blackwell, 2007, chapitre 2, p. 41.





des États-Unis<sup>9</sup>. Est-ce normal ? S'agit-il là une situation dont il faut s'inquiéter ? Et si la question se pose de manière évidente pour le *Daily Show*, elle est également pertinente pour le cas des séries satiriques qui, elles aussi, tirent leur force de leur capacité à présenter au spectateur un contenu d'information minimal : l'exemple peut-être le plus frappant en la matière est de nouveau *South Park*, dont les attaques répétées contre les fondamentalismes religieux passe par une présentation, toujours discutable et discutée, de ce que les Mormons/les Juifs orthodoxes/les adeptes de la scientologie/etc. « pensent vraiment » (l'expression anglaise, qui apparaît sous forme de vignette sur l'écran, est « *This is what they actually believe* »).

À propos du *Daily Show*, on peut remarquer que les études sont, le plus souvent, favorables à l'émission de Jon Stewart : celui-ci réussirait à mettre en œuvre une critique des médias traditionnels sans brouiller les pistes, grâce à toute une série de techniques permettant au public de distinguer le vrai du faux : on analysera par exemple comment les rôles sont distribués entre les prétendus « envoyés spéciaux » qui présentent des « informations » plus ou moins inventées, et Jon Stewart, qui a le rôle – socratique – de l'interrogateur qui cherche à rétablir la vérité.

L'enjeu principal de ces réflexions, et qui vaut aussi bien pour le faux journal que pour les séries satiriques, c'est bien de saisir et d'évaluer la capacité critique du public : l'apologie de ces émissions ou séries satiriques part de l'hypothèse que le public est en mesure de distinguer le vrai du faux dans le journal de Jon Stewart, ou de faire la part des choses dans les épisodes de *South Park*, en séparant le bon grain de la réflexion critique de l'ivraie de l'humour lourd ou de l'exagération comique.

Il est important de le remarquer, car c'est précisément le présupposé inverse qui motive les critiques adressées à d'autres séries plus traditionnelles, auxquelles on reprochera de jouer sur l'inertie et l'apathie du spectateur. Une telle remarque invite à s'intéresser non seulement au

9 On peut comparer le « Daily Show » aux performances du comédien satirique italien Daniele Luttazzi, qui fait exactement le même genre de critique politique acerbe et extrêmement informée, mêlée à un humour souvent vulgaire (et qui suscite régulièrement les foudres de l'*establishment* politique et du Vatican), et dont le blog a eu un succès tel que Luttazzi a finalement décidé d'en ralentir l'écriture et de ne plus en faire un forum de discussion. Son argument : ce blog interactif l'investissait d'un pouvoir qui ne convenait pas à son statut de comique et le transformait malgré lui en meneur d'hommes et chef populaire (cf. le message par lequel il annonçait la suspension partielle de son blog : <[www.danieleluttazzi.it/node/245](http://www.danieleluttazzi.it/node/245)>).





contenu des séries, mais bien à la manière dont celui-ci est présenté et mis en scène. Autrement dit, à une analyse de la *rhétorique* propre aux différentes séries, à la manière dont le contenu d'information est mis en scène. Quels effets le *genre* série et la manière particulière dont il est employé dans chaque cas précis, produisent-ils sur le spectateur ? Il est évident que la mise en scène d'opinions divergentes est ce qui plaide le plus en faveur de cette apologie de la critique satirique. Alors que l'on a pu ainsi reprocher à Michael Moore le caractère tendancieux de *Fahrenheit 9/11*, qui se présentait comme un vrai documentaire, le fait que le *Daily Show*, par exemple, ne cache pas sa nature de faux journal serait précisément ce qui mobilise la réflexion critique.

192

Il reste que, pour que l'apologie soit complètement convaincante, un élément fait trop souvent défaut, en partie parce que l'information n'est pas aisée à collecter : qui est le public des émissions satiriques ? Pour que celles-ci puissent vraiment jouer le rôle d'appui démocratique qui leur est prêté, il faudrait qu'elles ne prêchent pas seulement les convaincus. Le problème de la polarisation des opinions par une discussion insuffisamment pluraliste, soulevé par Cass Sunstein à propos de sources d'information plus classiques<sup>10</sup>, se pose *a fortiori* pour les programmes satiriques dont on peut parfois douter qu'ils fassent autre chose que radicaliser les opinions de spectateurs confortés dans leur vue première : un auteur note ainsi, sans beaucoup d'espoir, à propos du *Daily Show*, qu'« écouter l'opposition, au lieu de se conforter en permanence dans ses opinions actuelles permettrait aux individus de débattre activement des arguments en cause, même si c'est simplement dans leur tête »<sup>11</sup>. Cette remarque en demi-teinte pourrait aussi bien s'appliquer aux séries satiriques.

#### INFLUENCE PERVERSE : UNE CULTURE DE LA PEUR ?

Il est à relever que le concert de louanges s'interrompt lorsqu'on en vient à aborder d'autres séries, comme par exemple *24* ou *The West Wing* : les critiques s'interrogent alors sur l'influence dommageable de ces séries sur les opinions politiques des spectateurs américains. En jouant sur les peurs de l'époque, en exploitant certains problèmes spectaculaires de

<sup>10</sup> Voir par exemple : Cass Sunstein, « Délibération, nouvelles technologies et extrémisme », *Raison publique*, 2004, n° 2.

<sup>11</sup> Jason Holt (dir.), *The Daily Show and Philosophy*, op. cit., p. 52.







politique étrangère et en présentant des héros contraints de recourir à des méthodes musclées pour le plus grand bien des États-Unis, les séries ne diffuseraient-elles pas subrepticement la légitimation de la torture, ou une lecture fort discutable des relations internationales ? Plus largement, on s'interroge aussi sur le rôle de la violence dans les séries : est-ce, de nouveau, une manière de légitimer des pratiques *via* une fiction qui se fonde sur un « effet de réel » particulièrement prégnant ?

Nous ne développons pas cet aspect, qui sera largement abordé par les autres articles du dossier. On peut toutefois remarquer que le questionnement qui se joue ici croise de nouveau des débats largement développés à propos de la littérature : lire un livre qui expose des opinions moralement discutables rend-il mauvais ? Voir une série qui fait l'apologie de la torture et présente une abondance de situations violentes porte-t-il à adopter des convictions politiques particulières ?

La question est particulièrement embrouillée. D'une part, il est incontestable que les séries produisent une forme de confusion avec le réel particulièrement frappante. On en prendra simplement pour symptôme le fait que pour les spectateurs, l'acteur se confond régulièrement avec son rôle : Kiefer Sutherland *est* maintenant Jack Bauer, le héros de *24*, de même que James Gandolfini *est* Tony Soprano. Par ailleurs, il est incontestable que les séries contribuent à constituer les dilemmes moraux : elles en proposent une lecture particulière et des solutions contestables.

Pourtant, pas plus à propos des séries que des romans ou des films, nous ne disposons d'études qui montreraient une corrélation directe entre, par exemple, l'exposition à la violence, et la propension à adopter un comportement violent. C'est ce que remarquait Noel Carroll à propos du débat sur la pertinence d'une critique morale des œuvres de fiction :

Même si la corrélation entre des médias violents et un comportement social violent semble évidente aux défenseurs de la critique éthique, les preuves empiriques de ces hypothèses font défaut. Malgré des études apparemment sans fin, concernant l'impact des médias sur les comportements violents, il y a peu de preuves concluantes en faveur de ces thèses, sauf les plus triviales et inintéressantes (du type : une exposition excessive à des médias violents de sujets prédisposés à la violence *pourrait* conduire à un comportement violent)<sup>12</sup>.

12 Noel Carroll, « Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research », *Ethics*, 2000, vol. 110, n° 2, p. 356.





La question classique de l'influence des fictions sur notre saisie de la réalité se pose à propos des séries comme elle s'est posée à propos des films et des romans, et elle ne semble pas recevoir davantage de réponse simple.

#### UNE NOUVELLE NORMALITÉ : LA FABRIQUE DES SENTIMENTS PRIVÉS - *DESPERATE HOUSEWIVES, SCRUBS, FRIENDS & CO*

194

Il faut aussi remarquer que si les séries satiriques d'un côté, et les séries « violentes » de l'autre, ont suscité une abondante littérature secondaire, ce n'est toutefois pas le cas pour l'ensemble de la production. De nombreux titres ont ainsi été publiés sur *Star Trek* ou *South Park*, tandis que des séries comme *Desperate Housewives*, *Buffy contre les vampires*, ou encore *Sex and the City*, bien qu'immensément populaires, n'ont pas suscité le même intérêt. On peut se demander pourquoi.

Il y a une première réponse évidente : s'il est relativement facile de commenter les questions philosophiques qui se posent dans un épisode de *South Park*, cela ne l'est pas autant, à première vue, à propos d'un épisode de *Sex and the City* ou de *Seinfeld*. De là à verser vers une critique de séries abêtissantes, il n'y a qu'un pas que certains critiques franchissent allègrement.

Pourtant, on peut se demander si l'immense succès de ces séries n'est précisément pas le signe qu'il y a aussi quelque chose d'intéressant à étudier : pour reprendre une idée cavellienne<sup>13</sup>, c'est aussi, voire surtout, dans la vie ordinaire, que prennent forme les problèmes moraux, et notre manière de les affronter. Notons bien qu'il n'y a aucun argument qui permette de penser *a priori* que les capacités critiques qu'on avait généreusement prêtées au public de *South Park* ou du *Daily Show* s'évanouissent tout à coup pour le spectateur de *Seinfeld*. Il est évident que pour répondre à cette question, il faudrait des études beaucoup plus poussées sur le public, ses réactions, etc. Il est probable que le public de *Dallas* et de *South Park* ne soit pas le même, mais cela ne veut pas dire pour autant que les premiers soient tous sous influence et que les seconds soient tous distancés et critiques.

13 Voir par exemple Stanley Cavell, *À la Recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, ou encore *In Quest of the Ordinary*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.







Car derrière une apparence de superficialité, il y a bien une construction morale à l'œuvre, une construction de l'identité et des réactions convenables. À propos de *Seinfeld*, un commentateur notait ainsi : « Tout vrai fan de *Seinfeld* connaît la prémisse de base de la série : c'est une série sur rien, du moins c'est ce qu'on a dit. Les gens traînent là à bavarder, sans rien faire »<sup>14</sup>. Une série sur rien, parce qu'il s'agit de situations banales et quotidiennes ? Il faut y regarder d'un peu plus près. Derrière la banalité des situations et la comédie, c'est bien une question répétée sur la « bonne conduite à tenir » qui se trouve posée d'épisode en épisode. « Il devrait être évident au plus ordinaire des spectateurs de *Seinfeld* qu'un des thèmes essentiels de la série est la conduite adaptée »<sup>15</sup>. Pourquoi apporter un cadeau à une fête ? Combien de temps doit-on laisser passer pour quitter quelqu'un après avoir fait l'amour ? « En réalité, conclut un commentateur, je considère que *Seinfeld* a pour objet la conduite droite, le fait de mener une vie morale dans la société américaine contemporaine »<sup>16</sup>. Une interrogation morale qui porterait sur le familial, le quotidien, la fabrique des relations proches : « *Seinfeld* est une série sur rien - parce que c'est une série sur ce qui passe inaperçu en raison de sa familiarité même. La série invite ses spectateurs à se tourner vers les véritables fondements de la vie contemporaine »<sup>17</sup>.

On retrouve là encore des accents cavelliens, proches des réflexions que ce dernier a pu mener sur le cinéma hollywoodien classique, et en particulier sur les comédies du remariage.

Plus généralement, toutes les séries qui n'ont pas le but explicitement critique que se fixent des séries comme *The Wire*, ou la satire à la *Southpark*, etc., et qui s'en tiennent simplement à leur rôle de divertissement, sont un objet d'étude particulièrement intéressant pour une raison toute simple : elles donnent à voir une version de la normalité. On pourrait penser à *Friends*, ou encore à une série comique sans prétention comme *Scrubs*, qui développe un comique de situation inoffensif sur l'hôpital, et qui procède, de façon classique, par types : on y trouve le bon gars gentil, la jolie fille pas sûre d'elle, la garce sexy, le bon copain, le voisin obtus... on peut continuer la liste *ad libitum*, et y trouver un objet d'étude particulièrement pertinent pour demander ce qu'est la normalité dans la société américaine d'aujourd'hui.

14 William Irwin (dir.), *Seinfeld and Philosophy. op. cit.*, p. 61.

15 *Ibid.*, p. 163.

16 *Ibid.*, p. 164.

17 *Ibid.*, p. 115.



La question apparaît de manière exacerbée quand une série prend précisément pour thème cette question de la normalité pour essayer d'en bousculer les frontières : *The L World*, qui se déroule dans le monde homosexuel féminin, répond ainsi précisément à la question cruciale de la visibilité d'un groupe. La manière dont un groupe particulier apparaît à la télévision modèle sa représentation sociale, reflète et modifie les standards sociaux. Et il est intéressant de noter que les études qui se sont penchées sur *The L World* se sont vues confrontées aux mêmes questions qui ont occupé les critiques de la représentation télévisuelle des Afro-Américains : d'un côté, on loue une série qui donne enfin une visibilité à un groupe qui en manque totalement ; d'un autre côté, on se demande si la représentation même de la série ne reproduit pas subrepticement des préjugés solidement ancrés. De même que *The Cosby Show* a pu être critiqué pour une représentation lénifiante et déformée de la classe moyenne noire, *The L World* est accusé d'entretenir une image stéréotypée de la féminité et de ses canons de beauté<sup>18</sup>.

Cette question sur la normalité et la représentation de la normalité à la télévision mériterait sans doute d'autant plus de retenir l'attention que de nombreuses séries provoquent effectivement un très fort phénomène d'identification de la part des spectateurs. On peut le constater avec un dernier exemple, la série *The Sopranos*. Il est certes surprenant au premier abord de considérer les *Sopranos* comme un modèle de représentation de la « normalité ». Chef d'un réseau mafieux, Tony pourrait au contraire être la figure de l'extraordinaire, de la criminalité comme envers de l'Amérique moyenne. En réalité, il apparaît très vite que la mafia et le monde légendaire à laquelle elle renvoie ne sont ici qu'une enveloppe qui renferme le caractère absolument banal et commun des problèmes de Tony : gérer des difficultés professionnelles et familiales, des relations de couple et des relations de pouvoir, se confronter à ses faiblesses ou à sa lassitude. Paradoxalement, le monde violent des relations mafieuses sert plutôt à exacerber, à rendre plus facilement visibles des problèmes qui n'ont rien d'extraordinaire, et qui croisent les thèmes les plus classiques de la série familiale américaine.

La série *Les Sopranos* est-elle donc la simple répétition sur le mode farcesque du *Parrain* (comme Marx disait que Napoléon III était la

<sup>18</sup> Cf. le chapitre écrit par Dana Heller, « How Does a Lesbian Look? » dans Kim Akass & Janet McCabe, *Reading the L World. Outing in Contemporary Television*, London & New York, Macmillan, 2006.



version farcesque du drame napoléonien) ? Loin de la farce et du jeu de décalage avec l'imagerie traditionnellement associée à la mafia dans le milieu italo-américain, ce que perçoivent les spectateurs, c'est bien une présentation tout à fait sérieuse d'une société américaine en proie à ses démons et à la faillite d'une certaine idée de la réussite. Que veut dire être un homme, être un chef de famille dans une société de consommation ? Les interrogations trouvent ici un écho évident chez des spectateurs retenus au moins autant par ces éléments que par l'intrigue en milieu mafieux :

Les difficultés que Tony Soprano éprouve à jongler avec ses responsabilités domestiques, professionnelles et familiales trouvent un grand écho chez ceux que j'ai étudiés. Une identification poignante et profondément ressentie à Tony Soprano en tant qu'homme luttant pour faire de son mieux dans un monde difficile était évidente<sup>19</sup>.

Et c'est là qu'apparaît peut-être le mieux la spécificité de la série par rapport au roman : la présence évidente du corps comme support des représentations : « Le corps masculin dans les *Sopranos* n'existe pas seulement comme le lieu de la lutte pour la construction de la masculinité – un terrain de bataille où, à l'inverse, la pesanteur du corps a toujours le dessus – mais comme une manifestation insoluble de l'incapacité à ressusciter un idéal moral antérieur : celui du *self-made man*, de l'entrepreneur »<sup>20</sup>.

Pour résumer ce bref parcours à travers une littérature foisonnante, on peut remarquer que l'attention des analystes américains des séries s'est donc le plus souvent, et c'est bien naturel, concentrée sur les séries dont les thèmes sont les plus explicitement politiques : séries satiriques dont chaque épisode soulève frontalement un débat social, ou séries dont les scénarios mettent au premier plan le monde politique et les relations internationales. La série télévisée fournit alors l'occasion de rajeunir une interrogation fort ancienne sur le rôle que joue la *forme* fictionnelle dans la transmission d'une réflexion et d'une information, et la capacité critique du public. Le divertissement est ici inséparable de la représentation d'une vision de la société. Mais il faut remarquer que les séries qui reposent, avec plus ou moins de bonheur, sur la mise en scène de l'ordinaire ne sont pourtant pas les moins intéressantes

19 David Lavery (dir.), *This Thing of Ours. Investigating the Sopranos*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 102.

20 *Ibid.*, p. 73.



pour l'analyste : dans la mise en scène de ces types qui constituent la vie quotidienne, c'est bien une représentation de la normalité et de la marginalité qui se définit lentement, d'épisode en épisode.