Les "esthétiques narratives" : l'autre réel des séries

Antoine Faure et Emmanuel Taïeb

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/916>

DOI : [10.4000/quaderni.916](https://doi.org/10.4000/quaderni.916)

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2015

Pagination : 5-20

Référence électronique

Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « Les "esthétiques narratives" : l'autre réel des séries », *Quaderni* [En ligne], 88 | Automne 2015, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/916> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/quaderni.916>

Les "esthétiques narratives" : l'autre réel des séries

Antoine
Faure

Sciences Po Grenoble / PACTE

Emmanuel
Taïeb

*Institut Universitaire de France
Sciences Po Lyon / Triangle*

La condition principale de transformation des séries en un objet d'études consiste à s'affranchir des préjugés de « genre » attachés à ces productions audiovisuelles¹. En France, le poids historique de la cinéphilie, comme la noblesse qui avait fini par s'y attacher (alors qu'une partie de ses tenants ne cessaient de promouvoir un cinéma « populaire », des westerns à Hitchcock), ont un temps empêché le développement d'une « sériephilie ». La production, américaine notamment, paraissait relever d'une « niche » réservée aux fans, quand elle n'était pas tout simplement inconnue des universitaires ou des journalistes. À l'inverse, aux États-Unis, l'appropriation académique de la culture télévisuelle ou populaire est ancienne, et faire d'un film ou d'une série le support d'un cours ou d'une publication ne relève d'aucune subversion. Ce mouvement se voit même appuyé par un travail des éditeurs pour développer des collections destinées à accueillir des publications spécialisées². Dans le cas français, quelques séries ont pu, provisoirement, avoir les faveurs de la presse généraliste, par exemple *X-Files* ou *Urgences*. Mais pour cette dernière, c'était dans une perspective « grand public » où la série valait surtout par son contenu (le devenir des personnages, les affaires de cœur des médecins, etc.), plutôt que par ses scénarios, sa temporalité, ou ses qualités filmiques intrinsèques.

En parallèle cependant, deux mouvements plus souterrains se sont fait jour. D'une part, la diffusion de *Twin Peaks* sur ABC en 1990-1991 a marqué un « saut qualitatif » dans la production des séries. *Twin Peaks* a montré qu'un cinéaste, David Lynch, accompagné d'un romancier, Mark Frost, pouvaient investir l'univers de la télévision, et y porter la notion d'auteur, chère

à la cinéphilie comme à la littérature, même quand l'œuvre s'étendait dans le temps et que les épisodes pouvaient être mis en scène par des réalisateurs différents. La voie s'est alors ouverte à une porosité professionnelle plus marquée entre l'univers du cinéma et celui de la télévision, qui a permis à des producteurs ou des scénaristes passés par le cinéma d'investir l'écriture de séries (J. J. Abrams, Alan Ball, etc.), et à des cinéastes d'en réaliser des épisodes (David Fincher, David Lynch, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, etc.³). Au point de faire des séries le « nouvel Hollywood ». C'est ce mouvement qui fait que la sériephilie concurrence ou remplace la cinéphilie⁴. Malgré des différences de production, de format ou de mode de diffusion, cinéma et séries tendent à se rapprocher : sérialisation des films (via des « franchises » dont les personnages sont récurrents), et cinématographie propre des séries, qui les rendent susceptibles d'un regard mobilisant les outils de l'analyse filmique. Avec *Twin Peaks*, la figure du *showrunner*⁵ – même si le mot n'est alors pas connu en France – devient l'homologue fonctionnel dans le monde des séries de l'auteur dans le cinéma, et la percée de Lynch et Frost ouvre la voie à des générations de créateurs de séries pour penser des univers et des narrations complexes, tels que nous les connaissons aujourd'hui⁶.

La seconde tendance est, d'autre part, intimement liée à la précédente. Même si rétrospectivement la qualité des séries proposées à l'époque peut se discuter, la forme sérielle, la durée de la narration, son inventivité et la multiplication des personnages, suggèrent aux *social scientists* que cette forme est « bonne à penser ». Quelques travaux isolés, en anthropologie ou en sociologie, ont pu

témoigner de cette timide entrée de l'objet dans les sciences sociales⁷. Les travaux contemporains, largement développés dans plusieurs disciplines en sont les héritiers. Mais ils n'existent que parce que, précisément, une partie de la production de séries, après une régénération thématique et esthétique, réalise la conjugaison la plus aboutie entre support sériel et expression d'un point de vue sur le monde, en même temps qu'un point de vue sur la forme série même.

Ce phénomène renvoie à un processus général de sophistication, aussi bien aux États-Unis que dans plusieurs pays occidentaux⁸, de ce qu'on appelle les « *dramas* ». Ce type de séries d'une durée importante (de 44 minutes à 1 heure), vise historiquement un public adulte, adopte un ton réaliste, et met en scène des problèmes sociaux d'époque. Ce sont elles qui seront l'objet des analyses de ce numéro, en intégrant les *telenovelas* latino-américaines de format long (cf. l'article de Carlos Ossa), mais en excluant les *soaps* et les *sitcoms* qui possèdent une autre durée (26 mn), un autre format, des tournages exclusivement en public ou en studio, un nombre très important d'épisodes par saison pour les *soaps*⁹ et l'appartenance à un « genre » spécifique, dont leur nom même témoigne.

Nous privilégions donc les séries où se déploient le plus visiblement ce que nous nommons de nouvelles « esthétiques narratives », où les formes, les formats, les mises en scène, soit l'ensemble des choix esthétiques, conditionnent la mise en histoire. De la même façon, la mise en intrigue entre en considération dans le déploiement des ambiances et des univers de chaque série sur plusieurs épisodes et saisons. À ce titre, le

processus de sophistication des séries télévisées pose la question des relations entre les images et la parole sérielle. Entrer dans l'analyse des séries suppose de s'interroger sur la manière dont leur propos est présenté aux téléspectateurs. Nous essayons donc de questionner la façon dont se conjuguent médium et propos du *showrunner*, dans les *dramas*.

La parole de l'auteur y est articulée par un ensemble de techniques qui construisent des formes et des mises en scène singulières. Elles sculptent le message et constituent des éléments de sens dans l'intelligibilité de l'intrigue et détiennent un discours sur l'objet « séries télévisées ». Ainsi, les thématiques abordées doivent être prises en compte pour mieux comprendre les évolutions esthétiques des séries télévisées, et le discours qu'elles portent sur ce format télévisé¹⁰. À travers le concept d'esthétique narrative, nous essayons de questionner les relations entre fond, forme et format.

À nos yeux, les nouvelles esthétiques narratives sont traversées par un travail de l'image qui opère une composition particulière dans un temps particulier. La mise en série de ces œuvres audiovisuelles destinées à la télévision et à internet agence le temps de la narration d'une manière nouvelle. Montage et découpage composent littéralement l'esthétique narrative d'une série, comme le montre par exemple Ariane Hudelet au sujet de *Treme*, dont le montage « improvisé » emprunte directement au jazz tout en servant le propos des auteurs sur la Nouvelle-Orléans post-Katrina¹¹. Mais la question n'est pas simplement ici celle du rythme et du tempo de l'intrigue : elle reste ouverte aux formes, aux mises en scène,

à la photographie ou à la musique pour mieux voir le montage de la narration et l'agencement de l'esthétique. L'esthétique narrative des séries télévisées nous semble capable de jouer sur le temps long pour développer des situations et des dialogues complexes, pour varier les points de vue à l'infini, pour créer des univers et cultiver des ambiances, et au fond pour donner matière à penser¹².

Au sujet de la composition du récit, émerge la question de la façon dont les jeux de caméra et le montage montrent la parole de l'auteur. Quelle est la signification narrative des différents plans ? Comment opèrent les jeux de cadrage ? Une distinction classique dans l'analyse des plans cinématographiques peut, par exemple, être questionnée à partir de l'étude des séries : la démarcation entre les zones utiles (le centre de l'image, là où se situent l'action et le propos qui contribuent à l'intrigue) et les zones mortes (traditionnellement à la marge de l'écran, là où rien d'important ne se passe). Dans le premier épisode de la deuxième saison de *The Wire*, la ronde que mène Beadie sur les docks est illustrative du brouillage de cette distinction. La séquence parle autant de l'action en train de se dérouler (la ronde de la douanière et ce que cela implique de surveillance et de suspicion) que des conditions dans laquelle elle s'exerce. Les premiers plans (53^e minute) sont saturés de contenu par l'accumulation horizontale et verticale des containers entre lesquels la voiture s'ouvre un chemin sur le port. Ces plans serrés puis l'utilisation de la caméra à l'épaule créent une sensation d'écrasement. Une fois le container suspect ouvert (toujours sous le signe de cet écrasement), la fiction reprend ses droits par un changement d'angle qui présente la scène

depuis un point de vue extérieur. C'est le moment où la mort surgit (des corps sont découverts), et où l'enquête démarre. Le propos est ici donné tant par l'intrigue que par l'image. Le choix esthétique fait basculer l'intrigue, autant que la narration impose une rupture dans le montage. Dans la même veine, *Breaking Bad* multiplie des images et des plans surchargés d'indices qui font sens dans la narration, ce qui crée un sentiment d'oppression et contraste avec les plans larges où la photographie est extrêmement soignée, où la frontière entre zones utiles et zones mortes devient floue du fait d'un travail esthétique.

L'esthétique narrative des *dramas* s'ancre dans un rapport au temps qui s'est redéfini à l'orée des années 1990. La légitimité de ces objets télévisuels est renouvelée, du fait notamment de leur rapport étroit au réel qui s'incarne dans le partage d'un quotidien : celui des personnages et celui des téléspectateurs, qui ne font plus qu'un. La composition esthétique se fait alors par « synchronie et asynchronie¹³ » entre ces deux mondes. Les *dramas* contemporains s'appuient bien sûr toujours sur les techniques éprouvées d'écriture (découpage en trois actes, notamment pour marquer une ponctuation avant la coupure publicitaire [fondu, *split screen* systématique pour *24h chrono*, etc.], arcs narratifs, *cliffhangers*, etc.), mais plusieurs éléments communs leur confèrent des qualités nouvelles. Leur écriture renvoie à une exploration plus importante des personnages (de leur caractère psychologique jusqu'à leurs interactions sociales), à une capacité à donner à la série un tempo qui la laisse s'installer dans la durée, et à une liberté de ton et de monstration jusque-là inédite (scènes de violence, de nudité, langage cru ou argotique, etc.).

L'imbrication entre propos et esthétique dans *The Wire* : la ronde de Beadie (saison 2).

Le point essentiel est que, dans ces séries, les personnages sont pourvus d'une « mémoire ». C'est-à-dire qu'à chaque nouvel épisode, ils ne sont pas vierges des événements qui se sont déroulés auparavant, mais au contraire s'en nourrissent et s'en réclament. De même, la présence de héros récurrents tout au long des saisons n'est pas assurée, et il n'est plus rare de faire mourir en cours de saison un personnage important¹⁴. Enfin, il devient difficile de « classer » ces séries selon des genres cinématographiques (drame, mélodrame, comédie, thriller, etc.).

Les personnages partagent cette mémoire, que les téléspectateurs sont invités à garder entre les épisodes et les saisons. Des récits (les articles journalistiques, les blogs, tweets, les chroniques radios, les magazines télévisuels...) et des produits (publicitaires issus d'une opération de *merchandising*) activent une mémoire transmédiatique de l'intrigue « qui favorise l'immersion dans la fiction et la participation active des consommateurs de produits culturels¹⁵ ». Ainsi, l'intrigue est sans cesse rappelée, dans un mouvement à la fois économique et esthétique qui permet de consolider le suivi de la narration et de démultiplier son univers.

On est en présence de séries à la narration volontairement complexe qui, à rebours de ce qu'auraient pu en dire les premières approches des *cultural studies* en termes d'hégémonie (soit l'inculcation des normes sociales en vigueur) ou de persuasion médiatique, sont des « programmes forts » proposés à un « public fort », pour utiliser les termes de Sabine Chalvon-Demersay à propos d'*Urgences*¹⁶. Plusieurs d'entre elles voient leur l'action se dérouler dans le milieu politique ou

institutionnel, dont il constitue la matière même (*À la Maison Blanche*, *Borgen*, *Boss*, *House of Cards*). On trouve des séries où le politique est entendu comme rapports de forces ou luttes de pouvoir (*Game of Thrones*, *Les Soprano*), des séries qui discutent un pan ou l'intégralité d'une politique publique (*Oz* et *Orange is the New Black* sur la politique carcérale) et des séries qui dépeignent des univers sociaux où le politique est présent en trame de fond (*Breaking Bad*, *The Shield*, *The Wire*).

Cette présence du politique et du social a évidemment intéressé les politistes et les sociologues, le plus souvent dans une perspective spéculaire et « mimétique », où le réel figuré dans la série se donnerait à voir sans médiation, et serait susceptible immédiatement d'une analyse de sciences sociales¹⁷. Ces analyses entrent alors dans ce que Rancière appelle la fable de « la fiction d'une *non fiction* du cinéma¹⁸ ». L'ambition de ce numéro est de proposer une autre voie d'entrée dans l'analyse des séries en considérant que l'esthétique narrative de plusieurs séries contemporaines dépeint, dans une fiction réaliste, un monde social alternatif au nôtre. La force des séries contemporaines, et sans doute une des explications de leur succès critique et public, est qu'elles donnent à voir des univers plausibles, séduisants, décalés, où « l'effet-réalité¹⁹ » n'est que le moyen de rendre ces univers familiers. Comme l'écrit Jean-Pierre Esquenazi : « Le "réalisme", finalement, ne constitue qu'une procédure parmi d'autres pour évoquer symboliquement le réel. Elle consiste à proposer (ou prétend proposer) une représentation globalement exacte d'un monde réel, tout en insérant une structure narrative inventée.²⁰ »

Dans la même veine, André Bazin ne disait-il pas que le cinéma offrait un monde qui s'accordait à nos désirs ? C'est exactement ce que font les séries contemporaines, et cette idée du désirable est à prendre au sérieux. Car l'esthétique narrative des séries offrent une pluralité de mondes comme autant de communautés possibles, comme autant de « et si » qui décalent le monde sensible et s'en affranchissent, pour dire ce qu'il pourrait être. Des mondes où un professeur de chimie peut devenir baron de la drogue (*Breaking Bad*), où un policier peut inventer une enclave de libre circulation de la drogue (*The Wire*), où le corps est une matière indéfiniment transformable (*Nip/Tuck*), où le fantastique affleure à la lisière des territoires habités (*Twin Peaks*, *True Blood*, *True Detective*).

À ce titre, les séries sont porteuses d'utopie. Souvent de manière explicitement avouée, l'objectif de nombreuses d'entre elles est de réfléchir à ce qui fait « communauté », à ce qui la défait, et aux voies qui permettraient de la refaire. C'est précisément pour satisfaire ces ambitions que les séries relèvent de la fiction, et mettent en scène des situations et des personnages fictionnels, vecteurs d'univers, d'expérimentations et de solutions sociales alternatives. Elles portent à nos yeux des propositions créatives (esthétiques) et créatrices (narratives) en proposant une nouvelle « vérité » sur le monde dans lequel elles sont projetées. Elles exposent des projets utopiques qui vont « redonner consistance à la communauté inconsistante de la politique », au sens de Jacques Rancière, et proposer un ordre où les corps soient à une autre place²¹. Il faut donc travailler tout ce que la fiction apporte au réel, et s'intéresser à la part fictionnelle de la fiction. C'est là la condition

pour repenser l'usage des sciences sociales autour de l'objet séries, car elles ne sauraient fonctionner de la même façon selon qu'elles analysent un réel fictionnel ou une fiction réaliste.

Récits en séries

La littérature anglophone et francophone sur les séries contemporaines est désormais abondante, laissant apparaître une variété de pistes analytiques qu'on ne peut synthétiser ici. On se contentera donc d'indiquer trois inflexions majeures qui reposent toutes sur l'idée d'une montée en généralité « sociétale » à partir du matériau filmique.

Une première inflexion de recherches porte sur les liens entre fiction et sciences sociales. Le réalisme du monde mis en scène dans certaines séries est tel qu'il paraît pouvoir être analysé directement avec les outils des sciences sociales. Même si les recherches tiennent compte de ce qui a pu s'écrire sur les sources culturelles ou les œuvres de l'esprit comme matériau, la tentation est grande d'évacuer le fictionnel pour ne garder qu'un réel qui paraît familier. D'autant plus que certains réalisateurs comme David Simon pour *The Wire* ou Ronald D. Moore pour *Battlestar Galactica*, revendiquent le caractère réaliste de leurs fictions. Les séries américaines seraient ainsi un matériel prêt à l'emploi pour parler de l'Amérique contemporaine, de la place des femmes, des « races », ou des conflits sociaux dans la société. Sous ce prisme socio-politique, elles porteraient en elles un « message », une critique des préjugés²², de la guerre et de la torture, de l'élaboration et la mise en œuvre de politiques publiques²³, du néo-libéralisme ou de la société. D'autres sont aussi l'objet

de toute une discussion interprétative, pour savoir à quelle théorie politique la narration correspond : *Game of Thrones* exemplifie très bien cette tendance, certains analystes y voyant l'incarnation sérielle des thèses de Pierre Bourdieu²⁴, d'autres y repérant une logique d'analyse marxiste²⁵, etc. On prête même aux séries une capacité à préparer les esprits à des changements sociétaux. Ainsi de la possibilité d'un président noir, matérialisée par le personnage de David Palmer dans *24h chrono*. Mais une telle lecture oublie qu'avant Obama, ce sont les figures de Condoleezza Rice et Colin Powell qui avaient symbolisé, dans la « vraie vie », l'accession inédite d'Afro-Américains à des postes importants dans le champ politique central.

L'investissement des sciences sociales dans nombre de séries est précisément à chercher là, dans l'idée qu'on est en présence de « séries pour sociologues », donc investies par eux, où la fiction remplacerait le terrain, ou en tout cas donnerait la tentation de le faire. Comme si, pour prendre un exemple fictionnel extérieur aux séries télévisées, l'élaboration des scénarios des *Simpsons* par des équipes directement sorties de Harvard n'autorisait que les initiés universitaires à comprendre le propos de ce *cartoon*. Cette impression de voir directement le monde social dans les séries reste un artifice, un « effet de monde » ajouté à l'effet de réel²⁶, par la multiplication des intrigues, des personnages, et par le temps long de la narration, qui fait tout paraître « comme dans la vie ». C'est le travail de la fiction de se donner comme familière et d'être acceptée immédiatement par les spectateurs. Ce travail opère par réduction des formes d'étrangeté, par l'univers proposé (qui peut relever de la science fiction ou de l'heroic fantasy, par exemple), mais nécessairement dans

l'expérience subjective au monde des personnages²⁷, qui sert de repère aux spectateurs.

De plus, par un extraordinaire retournement, la fiction irrigue le réel. Soit parce que le réel est lu à partir de la médiation de la série, sur un mode qu'on peut qualifier de participatif – « on se serait cru dans un épisode de... » –, qui permet aux spectateurs de faire advenir la fiction dans le réel et d'y participer ; soit plus souterrainement parce que le trouble s'installe entre la réalité et le monde sériel. C'est ainsi par exemple que dans une vidéo récente, le vrai président Barack Obama fait une allusion au président Underwood, de *House of Cards*, qui est son homologue fictionnel contemporain dans l'univers parallèle de la série²⁸. Quelques mois auparavant, en 2014, Underwood appelait Hillary Clinton, en imitant la voix de son mari, pour essayer de savoir si elle allait se lancer dans la course à la présidence, avant que Hillary Clinton, qui a joué le jeu jusqu'au bout, demande cette fois à « Kevin » (Spacey), l'acteur démasqué, de signer la carte d'anniversaire de son mari²⁹. Les séries s'invitent donc dans le jeu politique réel. De même, après les émeutes à Baltimore d'avril 2015, des chercheurs en sociologie et en science politique donnaient une tribune à *Libération* intitulée « À Baltimore se joue la saison 6 de "The Wire" », accréditant là l'idée que le réel vient confirmer et prolonger la fiction³⁰. Les acteurs de la série jouent sur la même corde en réagissant aux émeutes sur Twitter, prodiguant commentaires et conseils au seul titre de leur présence au casting de la série³¹ (voir ci-après la copie d'un tweet d'André Royo). Il y aurait donc une légitimité fictionnelle offerte par les séries pour prendre position vis-à-vis de l'actualité sociale et politique.

Andre Royo
@AndreRoyo

Suivre

To my Beloved city Baltimore...I feel your pain. Stand up...rise UP without breaking down! Discipline not Destruction.
#VictorynotVictims

Voir la traduction

RETWEETS 426 FAVORIS 349

15:43 - 27 avr 2015

Los Angeles, CA

Retweet Partager Favoriser Plus

André Royo (Bubbles) réagit aux émeutes de Baltimore sur Twitter le 27 avril 2015.

Si bien sûr la fiction n'est jamais prise analytiquement pour argent comptant, et si le réalisme des séries ne saurait être tenu pour négligeable, l'accord peut se faire sur l'usage des séries comme *social science fiction*. C'est-à-dire comme des œuvres de fiction qui délivrent une certaine forme de « vérité » anthropologique ou sociologique, ou au moins un récit qui va stimuler l'imagination sociologique du spectateur³². Ce ne sont donc ni le mimétisme au réel, ni l'identification du spectateur aux personnages qui sont seulement recherchés, mais bien une forme de plausibilité de l'univers proposé et des scénarios, capable d'être un levier pour évoquer le monde social.

La deuxième inflexion concerne précisément les personnages, souvent des *outsiders*, et leurs troubles. En effet, la mise en scène de mondes alternatifs implique la mise en scène de personnages alternatifs, soit parce qu'une rupture ou une trajectoire biographiques y sont exagérées pour les besoins de l'écriture (un professeur de chimie

devenant producteur et dealer de la meilleure amphétamine du sud-ouest du pays dans *Breaking Bad*), soit parce qu'ils sont habituellement peu représentés dans les fictions hollywoodiennes (nombre de personnages de *The Wire*). Ces personnages ont la particularité de pouvoir porter une part des solutions pour refaire communauté, dans une voie inattendue, ou en tout cas de figurer l'utopie d'une refondation à partir de leur biographie. Nous avons ainsi identifié la figure de l'entrepreneur dans l'économie informelle (toujours Walter White dans *Breaking Bad*), la figure du laissé pour compte dont les actions ou les valeurs sont pourtant centrales (les dockers ou Bubbles dans *The Wire*), et la figure des forces de l'ordre-impossible (policiers ripoux de *The Shield*, Jack Bauer dans *24h chrono*), qui mine l'idée même d'une société fondée sur les règles de droit, la justice ou la rectitude morale³³.

Cette dernière figure d'un protagoniste traversé par des dilemmes moraux a été très investie par des séries récentes (*Dexter*), comme aussi des figures profondément troublés (Don Draper dans *Mad Men*, Kevin Garvey dans *The Leftovers*), ou encore des personnages transgenres sexuellement et physiologiquement (les divers mutants hommes-animaux de *True Blood*). Mais ces protagonistes demeurent trop faibles pour espérer porter une quelconque refondation – à l'inverse d'un major Colvin dans *The Wire*, par exemple –, et ils subissent l'effondrement du groupe, dont ils sont un symptôme. L'insistance sur des figures du mal, dissimulées sous l'aspect anodin du « boy next door » (Tony Soprano est un bon voisin, tout comme Dexter ou Nicholas Brody dans *Homeland*) permet aux scénaristes d'explorer des personnages individualistes au moment où

les « chaînes d'interdépendance » analysées par Norbert Elias s'effilochent, où l'État s'affaiblit, où la crise économique perdure, et où chacun pense ne devoir plus compter que sur lui-même. Les séries américaines explorent alors la figure d'un Américain moyen qui va très mal, ou celle du « perdant magnifique » (*magnificent loser*), dont l'inadaptation ou l'abandon par les institutions signe un destin nécessairement tragique (sur un mode sombre pour nombre de personnages de *The Wire*, sur un mode plus léger dans *Better call Saul*). « Depuis une décennie, nous sommes tenus en haleine par des dépressifs », écrit ainsi Felix Rehm³⁴, qui témoignent de deuils successifs, celui du cinéma supplanté par la forme sérielle, celui du plein-emploi, celui de l'espace domestique ouaté (la narratrice de *Desperate Housewives* est un personnage qui a mis fin à ses jours avant le début du récit), du foyer (*Les Soprano*), de la famille nucléaire unie (*Six Feet Under*³⁵, ou *24h chrono*, où le père de Jack tue l'un de ses fils³⁶), auquel on peut ajouter le deuil du couple dans *House of Cards*.

Une dernière inflexion des séries contemporaines touche à leur temporalité, à la fois temporalité sérielle interminable, à l'image du temps réel, où rien ne se clôt jamais bien qu'elle soit généralement auto-conclusive ; et temps alternatif, uchronique, qui est celui des autres possibles, et des expérimentations collectives et individuelles. Le temps des personnages n'est plus univoque. Il sont traversés par des vies parallèles, des moments rêvés, comme dans les romans de Philip K. Dick, où *flash-back* et *flash-forward* peuvent être mensongers, où le corps paraît hanté par la chute de l'ancien monde (*The Leftovers*), désireux de s'abstraire des pesanteurs (plongées

dans l'intériorité du héros dans *Le Soprano* ou *Dr House*), ou déjà mort au monde, d'une manière ou d'une autre (*Six Feet Under*, *Lost*). Des lieux, des groupes et des personnages hors temps, ou dans un temps figé et figeant, qui à la fois accueille l'action et la bloque. Comme l'écrit Philippe Mangeot : « Le temps des séries résulte des modalités conjointes de la répétition et de l'insistance, du surplace et de la poursuite : c'est un temps dischronique et dépressif.³⁷ » Témoins de leurs temps, les séries jouent par leurs temporalités sur la relation passé, présent, futur : elles convoquent la mémoire du réel tout en s'inventant un passé propre ; elles s'inscrivent dans débats actuels tout en les pervertissant ; elles proposent des utopies, tout en les discréditant.

C'est cette temporalité particulière qui donne toute sa place au récit pour le récit, au triomphe de la narration, devenue centrale dans les séries, au détriment parfois de la mise en scène – la mise en scène de *The Wire*, par exemple, est « classique », au sens cinématographique du terme. « Faut-il y voir une victoire des contenus narratifs au détriment des inventions formelles ? », se demande Dork Zabunyan³⁸. C'est la série devenue feuilleton, devenue « *serial* », dans le vocabulaire américain, aux prises avec ce « récit-monstre », dont parle Olivier Joyard³⁹, qui se prolonge au-delà même du temps de la série et dont l'inclôture fait scandale (David Chase, créateur des *Soprano* avait dû révéler si son héros était mort ou vivant après un dernier épisode équivoque). Surtout, de la même manière que Serge Daney disait que les films nous regardent, c'est aujourd'hui au tour des séries de le faire, accompagnant les spectateurs et vieillissant avec eux, pendant plusieurs « saisons ».

C'est précisément cette durée qui autorise aussi le saut narratif actuel, car, même si rétrospectivement divers éléments du récit se diluent dans les mémoires, ils sont toujours disponibles pour les auteurs et *showrunners*. Ainsi, le dénouement de *Breaking Bad* se situe précisément dans la réapparition d'un objet anodin, qui avait à peine fait l'objet de quelques scènes, dans la saison 2. Les scénaristes savent qu'ils peuvent proposer un programme fort à un public qui suivra. « *Le public a fait la démonstration que sa compétence était évolutive, qu'il était mûr pour accepter des audaces comme des anticipations limitées et de longues rétrospections (...), des voix off, des sauts temporels brusques, des mélanges de genre étonnants, des mondes parallèles, une foule d'ellipses, des scènes purement contemplatives* », écrit Vincent Colonna⁴⁰ ; même si le cinéma avait largement pavé la voie et que l'argument de la compétence et du progrès du « public » est suspect d'un fort élitisme chez ceux qui en doutaient. C'est bien plutôt cette esthétique narrative particulière qui invite à repenser tout ce que les séries ont de fictionnel.

Récits en « et si »

Nombre de séries contemporaines ont fait le choix de la « politique fiction », en proposant, sous l'apparence du réalisme, une série de décalages fictionnels touchant à ce qui « fait société ». Leur propos est explicitement de fonder un autre présent, qui ancre l'argument du scénario originel et permet de bâtir un univers ouvert à des expérimentations politiques, sociales ou religieuses. Expérimentations qui, en retour, irriguent le véritable monde social. Même si elles ne le changent pas, elles fonctionnent comme un

réservoir d'idées. Le point de départ est un « et si » qui, à partir d'un « accident » individuel ou collectif, oblige à repenser l'organisation sociale et politique. La fiction fonctionne donc ici comme un *détour* pour penser le réel, mais ne saurait être prise pour lui.

Pour travailler sur la lutte des classes, le trafic de drogues, la délinquance, et la déliquescence des institutions américaines, *The Wire* n'est d'aucune utilité. En revanche, pour comprendre comment des scénaristes qui partent de ces constats imaginent des solutions pratiques inédites (enclave autogérée d'Hamsterdam, programme éducatif dédié aux enfants happés par la rue, etc.), *The Wire* est un formidable outil narratif, et stimulant. On est bien ici dans une « fiction suggestive », qu'évoque Fabien Desage, en ce sens qu'elle aide à penser des phénomènes sociaux, non pas à la manière des sciences sociales, mais parce qu'elle montre « des mécanismes qui, s'ils sont stylisés et scénarisés, n'en apparaissent pas moins vraisemblables⁴¹ ». Vues sous ce prisme, les séries les plus marquantes de ces dernières années relèvent toutes de cette opération de décalage fictionnel, qui livre dans un même mouvement le « problème » et ses pistes de résolution. Il en est ainsi du choix de l'économie informelle comme « carrière » au sens sociologique du terme, soit de façon accidentelle (*Breaking Bad*, *Oz*), soit comme profession embrassée depuis longtemps (*The Wire*) ; ou de la volonté de résoudre un insupportable hiatus individuel, corporel, psychologique, identitaire (*Nip/Tuck*, *Les Soprano*, *Better call Saul*).

La question de la société à rebâtir est aussi explicitement posée dans plusieurs shows. Sont ainsi

prises en scène des sociétés microcosmiques qui doivent inventer leur propres règles en s'inspirant ou s'éloignant de ce qui a pu exister (*Oz*, *Orange is the New Black*, *Terra Nova*). Dans la première saison de *Lost*, par exemple, le personnage de Sawyer s'insurge contre le communisme spontané qu'installent les survivants du crash, et se réclame de l'économie de marché. Dans *Les Soprano*, la question des règles internes, du code de l'honneur, du potlatch, à respecter à côté des règles légales, revient en permanence, et contribue à éloigner Tony Soprano de son aspiration à vivre normalement ou dans l'apaisement. D'autres séries imaginent un bouleversement sociétal profond, qui brise les anciens consensus, trouble les esprits, et appelle une réinvention complète des formes de la communauté. À cet égard, *The Leftovers*, série créée par Damon Lindelof (créateur de *Lost*) est exemplaire : la disparition inexplicable et subite de 2% de la population mondiale produit une explosion des destinées individuelles et collectives, brutalement privées de sens (certains ont perdu des proches, d'autres se demandent si ce sont les meilleurs qui ont été rappelés à Dieu, etc.)⁴². Littéralement, « il n'y a plus d'après » dans cette nouvelle société qui ne parvient plus à se projeter, et à refaire communauté. Les divers porteurs de solutions politiques – un guérisseur d'âmes, une secte qui entend imposer la remémoration permanente des disparus, une Église bien en peine de produire des réponses, un « héros » complètement perdu – tournent à vide, comme les institutions politiques, reléguées à l'arrière-plan. *The Leftovers* explore ainsi l'évidement de la communauté, la butée du sens collectif face à l'événement, et les longues étapes de la reconstruction : l'enquête, la parole, le repeuplement par de nouvelles naissances, et

probablement – seule la saison 1 a été tournée, pour l'instant – des formes de quête intérieure.

Quant aux séries proprement politiques, elles restent le lieu privilégié de la politique fiction. D'abord, même si diverses réalités politiques ne sont pas évacuées (l'impuissance politique du président, la complexité de la décision, le rôle des lobbies, l'importance des sondages, la volonté de retarder la publication de certaines affaires, etc.⁴³), le recours à la fiction permet de se concentrer sur d'autres éléments. Ainsi, *À la Maison-Blanche* se concentre sur « le » politique, alors que *House of Cards* se concentre sur « la » politique. La première fait la part belle aux grands enjeux du monde, qui semblent intéresser directement les États-Unis, aux grandes idées et idéologies, et à la capacité de ne pas les trahir une fois au pouvoir (l'opposition entre l'idéaliste Toby Ziegler, et le pragmatique président Bartlet revenant périodiquement). Elle ne s'encombre pas des réunions, du cabinet, étrangement absent, des rivalités, et beaucoup de séquences fonctionnent sur un très artificiel « walk and talk », qui permet de faire avancer l'intrigue en restant dans une dynamique. Beaucoup d'épisodes décrivent un métier politique idéalisé, sacerdoce revendiqué, avec un président en vieux sage intègre et cultivé, dont l'adversaire (Vinick) et l'héritier (Santos) s'efforcent de mener une campagne présidentielle propre, ne recourant ni aux coups bas ni à une communication omniprésente. La série dépeint là une vie politique rêvée, jouant la coupure entre professionnels de la politique et citoyens, pour faire de la politique une véritable chose commune. À l'inverse, *House of Cards* ne joue que de cette coupure, dépeignant l'activité

politique comme un monde autarcique, où certains coups joués ne relèvent plus du répertoire politique classique (c'est l'objet de l'article d'Emmanuel Taïeb dans ce numéro).

Là où les deux séries se rejoignent, c'est dans leur capacité à dire ce que pourrait être une « bonne politique ». Dans son analyse d'*À la Maison-Blanche*, Eric Gatefin rappelle que les décisions fictionnelles de Bartlet viennent en fait entériner les décisions bien réelles de la présidence Clinton, comme pour souligner leur justesse ; sachant en outre que Bartlet est prix Nobel d'économie⁴⁴. Dans l'ensemble de la troisième saison de *House of Cards*, Underwood porte son projet de lutte contre le chômage, « America Works », destiné à créer 10 millions d'emplois en relançant l'activité, notamment par des investissements publics. On peut d'ailleurs se demander jusqu'à quel point « America Works » n'est pas une suggestion pour la fin de mandat d'Obama ou pour les démocrates en 2016.

Si nombre de séries n'hésitent pas à mettre en scène des personnages politiques ou politisés, démocrates (Bartlet, Palmer dans *24h chrono*, Underwood, etc.) ou républicains (Mac Taylor des *Experts* : *Manhattan* a un portrait de Reagan dans son bureau), elles gommant dans le même temps les clivages idéologiques trop marqués⁴⁵. Car leur ambition est moins de militer pour tel ou tel camp, que de promouvoir divers projets politiques et sociétaux sans couleur partisane trop marquée. Ainsi, en reconstruisant une partie de l'histoire de l'*American way of life*, *Mad Men* est louée et convoquée par tous les camps idéologiques aux États-Unis, même les plus opposés⁴⁶. Les séries contemporaines ne

sauraient donc être vues de façon réductrice comme vectrices d'une « idéologie dominante » ou de « l'idéologie américaine », car leur faculté à présenter des points de vue variés est le socle de leur narration (y compris le point de vue de « l'ennemi », dans *24 chrono*, par exemple). *The Wire* est à cet égard la série la plus emblématique, qui promeut l'idée d'une politique alternative à la coûteuse et inefficace « guerre à la drogue », d'une relance des docks, d'une enclave de libre circulation des drogues pour redynamiser à côté des quartiers en souffrance, ou encore d'un programme éducatif destiné à arracher les enfants à la rue. Mais d'autres séries proposent aussi, de façon subtile, des projets émancipateurs. On peut ainsi voir *Nip/Tuck* comme prônant le libre usage du corps et de sa transformation. *Orange is the New Black* fait un « travail » considérable autour de la libre disposition du corps féminin et d'une sexualité ouverte⁴⁷. Un épisode en particulier (2x4) se donne comme mode d'emploi de l'appareil génital féminin aux détenues qui, à travers des dialogues cocasses, montrent qu'elles ne le connaissent pas. Mais c'est aussi clairement un mode d'emploi destiné aux femmes en général, que la série « éduque » ici, contre visiblement les programmes officiels de l'Éducation nationale jugés défaillants.

Projets utopiques, écrit Fredric Jameson dans sa lecture explicitement marxiste de *The Wire*, au sens stéréotypique du terme, c'est-à-dire improbables et impraticables⁴⁸. Mais le plus important n'est pas nécessairement leur dimension utopique, car ce qui nous paraît central c'est d'une part que des séries mettent au cœur de leur narration des projets proprement politiques et d'autre part que, presque systématiquement,

ces projets sont présentés dans la diégèse même comme des expériences sans lendemain, voire comme des échecs. C'est à cette condition que la fiction s'assume comme fiction, avec ses limites, avec son impossibilité d'être réellement prescriptive et normative, s'effaçant devant le réel, et confiant finalement aux seuls politiques le soin d'être dans leur rôle réformateur. Dans ce sens, les articles proposés dans ce numéro alimentent l'analyse des esthétiques narratives des *dramas* en cherchant des éléments de décalages fictionnels qui articulent un autre réel. À partir du motif narratif de la conspiration, Philippe Corcuff analyse les circulations et les mises en scène d'un même propos entre œuvres littéraires, cinématographiques et sérielles, pour mieux caractériser le traitement esthétique des séries télévisées actuelles entre le « jeu de langage » du roman, celui du film de fiction et celui de la série, et les « jeux de connaissance » des sciences sociales. Sabine Chalvon-Demersay travaille l'impossible responsabilité des personnages de fiction, tandis que Mehdi Achouche mobilise *Battlestar Galactica* comme lieu d'une relecture uchronique de l'histoire politique des États-Unis de l'après-11-Septembre. Emmanuel Taïeb examine, lui, la forme fictionnelle des coups politiques dans *House of Cards*, et montre que la fictionnalisation marche avec la dépolitisation. En prenant le cas des *telenovelas* latino-américaines, Carlos Ossa montre en quoi les esthétiques narratives de ces objets culturels ont changé et s'ancrent dans des discours plus larges qui renvoient aux époques de leur production. Enfin, Pierre-Olivier Garcia et Sébastien Leroux reviennent sur une expérience pédagogique originale, qui utilise les aspects fictionnels de *The Wire* pour penser cette série en géographes.

N · O · T · E · S

1. Les résistances à la légitimité des séries comme objet d'analyse sont par exemple visibles dans l'émission de France Culture, « Les Matins », du 17/04/2015, pendant le Festival Séries-Mania au Forum des Images, émission intitulée « De *Dallas* à *True Detective*, la révolution des séries », où les invités (Carole Desbarats, Laurence Herszberg et Olivier Joyard), poussés par les questions de l'animateur, passent une bonne partie du temps à dire toute la richesse et l'intérêt de cette production, notamment par rapport au cinéma. URL : <http://www.franceculture.fr/emission-les-matins-de-dallas-a-true-detective-la-revolution-des-series-2015-04-17>.
2. Par exemple, I. B. Tauris, qui publie des ouvrages collectifs sur de nombreuses séries.
3. John Cassavetes et Steven Spielberg avaient réalisé des épisodes de *Columbo* dans les années 1970.
4. François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS éditions, 2013 [2011], p. 4.
5. Sa présence est ancienne dans le système américain, mais tend à devenir un standard. On songera par exemple à Rod Serling pour *La Quatrième dimension* (1959), ou encore à Gene Roddenberry pour *Star Trek* (1966).
6. Mehdi Achouche, « De *Babylon* à *Galactica* : la nouvelle science-fiction télévisuelle et l'effet-réalité », *TV Series*, n°1, juin 2012. URL : http://media.wix.com/ugd/93a9a2_26b62fde118c4acda89ef5e9a03e95aa.pdf
7. Marc Augé, « Héros téléculturels ou une nuit à l'ambassade », *Réseaux*, vol. 3, 12, 1985, pp. 7-18 ; Jean Peneff, « La face cachée d'*Urgences*, le feuilleton de la télévision », *Genèses*, 30, 1998, pp. 122-145. Il faut souligner que la revue *Quaderni* s'est très tôt intéressée à ces questions avec deux numéros

consacrées à la télévision : "Les mises en scène télévisuelles", n° 4, printemps 1988 et "Série et télévision", n° 9, hiver 1989/1990.

8. *Borgen* (2010) et *The Killing* (2007) au Danemark (cette dernière série a été adaptée aux États-Unis sous le même titre en 2011), ; *Doctor Who* (2003), *The Misfits* (2008) ou *Utopia* (2013) au Royaume-Uni ; *Betipul* (2005) et *Hatufim* (2010) en Israël (respectivement adaptées aux États-Unis sous les titres *In Treatment* [2008], et *Homeland* [2011]), *Top of the Lake* en Nouvelle-Zélande, réalisée par Jane Campion (2013) ; *Engrenages* (2005) et *Un village français* (2009), en France.

9. Jusqu'à 250 épisodes par an pour *Les Feux de l'amour*, par exemple.

10. Dans cette perspective, Mehdi Achouche montre de façon convaincante comment l'esthétique réaliste a changé de sens dans la science fiction télévisée entre les années 1970 et aujourd'hui. Voir Mehdi Achouche, « De *Babylon* à *Galactica* », art. cité.

11. Ariane Hudelet, « Refrains et variations : *Treme* entre récit, musique et discours politique », *TV/Séries*, n°3, septembre 2013. URL : http://media.wix.com/ugd/93a9a2_65bfdef26c2f466ba061524a600146b5.pdf

12. Dans *Les Experts*, par exemple, un épisode peut s'appuyer sur la voix-off d'une fillette justement recherchée par les policiers ; ou bien la voix-off d'individus assassinés. Dans *Les Soprano* ou dans *D'House*, plusieurs épisodes sont quasi-entièrement oniriques et proposent une plongée dans les abysses mentaux du personnage principal.

13. Luis García Fanlo, "Discontinuidad y dispersión en la producción y reconocimiento de las series de televisión", "Mesa Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política", Rosario, Argentina, 13, 14, 15 de marzo de 2014, p. 1.

14. La série *Game of Thrones* use et abuse de ce procédé. C'est aussi une habitude des séries qui se

déroulent dans les univers carcéraux (*Oz*), policiers (*The Wire*) ou mafieux (*Les Soprano*).

15. Mehdi Achouche, « De *Babylon* à *Galactica* », art. cité.

16. Sabine Chalvon-Demersay, « La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, vol. 17, 95, 1999, p. 238.

17. C'est par exemple l'objet même de la discussion engagée dans l'ouvrage collectif sur *The Wire*. Voir Marie-Hélène Bacqué, Amélie Flamand, Anne-Marie Paquet-Deyris, Julien Talpin (dir.), *The Wire. L'Amérique sur écoute*, Paris, La Découverte, 2014.

18. Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 16.

19. Mehdi Achouche, « De *Babylon* à *Galactica* », art. cité.

20. Jean-Pierre Esquenazi, « Séries télévisées et "réalités" : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », in Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Info & Com », 2011, p. 206.

21. Jacques Rancière, « Sens et usages de l'utopie », in Michèle Riot-Sarcey (dir.), *L'Utopie en questions*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 74.

22. Olivier Esteves, Sébastien Lefait, *La question raciale dans les séries américaines*, Paris, Les Presses de Sciences Po, coll. « Monde et sociétés », 2014.

23. Antoine Maillet, « The Wire : une série TV comme terrain d'étude », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images en mouvement 2009, mis en ligne le 24 mars 2009, consulté le 2 mai 2015. URL : <http://nuevomundo.revues.org/55673>

24. Frédéric Lemaire, « Comment Bourdieu éclaire "Game of Thrones" (et vice-versa) », *Le Nouvel Obs*, 27 octobre 2013, [en ligne], URL : <http://rue89.nouvelobs.com/2013/10/27/comment-bourdieu-eclaire-game-of-thrones-vice-versa-246952>

25. Sam Kriss, « *Game of Thrones* and the End of Marxist Theory. What would a properly materialist reading of *Game of Thrones* look like? », *Jacobin*, April 2015 [en ligne], URL : <https://www.jacobinmag.com/2015/04/game-of-thrones-season-five-marxism/> ; Paul Mason, « Can Marxist Theory Predict the end of Game of Thrones? », *The Guardian*, 6 April 2015 [en ligne], URL : <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/apr/06/marxist-theory-game-of-thrones-lannisters-bankers-sex-power-feudal-westeros-revolution>
26. Laurent Jeanpierre, « Nouvelles narrativités télévisuelles », *art press 2*, « Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques », 32, 2014, p. 16.
27. Jean-Pierre Esquenazi, « Séries télévisées et “réalités” », art. cité.
28. https://www.youtube.com/watch?v=kUjbb9Vj_G4
29. <https://www.youtube.com/watch?v=VbNykmOOuYs>
30. Maire-Hélène Bacqué, Amélie Flamand, Julien Talpin, « À Baltimore se joue la saison 6 de “The Wire” », *Libération*, 30/04/2015 http://www.liberation.fr/debats/2015/04/30/a-baltimore-se-joue-la-saison-6-de-the-wire_1277075 (republié sous un autre titre dans l'édition papier du 04/05/2015). Les auteurs semblent néanmoins gênés par les appels au calme des artistes ayant participé à la série, craignant une criminalisation de l'émeute, là où une tradition critique de la sociologie française y verrait plutôt une forme de rébellion légitime.
31. Prenons simplement trois exemples parmi la douzaine d'acteurs qui ont réagi. Wendell Pierce, l'enquêteur Bunk, déclarait le 27 avril 2015 : « A display of rage would be demanding the Dept of Justice to take over Baltimore police with a Consent Decree with our demands defining it », URL : <https://twitter.com/wendellpierce/status/592830375031865344>. Sonja Sohn, la policière Kim, écrivait en 140 caractères : « SMDH. The fire this time is a result of city leadership that has cultivated business interests above those of the people. #PrayForBaltimore » (le hashtag en rouge), URL : <https://twitter.com/sonjasohn/status/592912232176033792>. André Royo, l'incontournable et emblématique Bubbs y allait de ses conseils : « To my Beloved city Baltimore..I feel your pain. Stand up..rise UP without breaking down! Discipline not Destruction », URL : <https://twitter.com/andreroyo/status/592821336025726978?lang=fr>
32. Ruth Penfold-Mounce, David Beer, Roger Burrows, « The Wire as Social Science-fiction? », *Sociology*, 45, 2011, pp. 152-167. URL : <http://soc.sagepub.com/content/45/1/152>
33. Antoine Faure, Emmanuel Taïeb, « Temporalité de la politique alternative dans les séries », *Quaderni*, 86, Hiver 2014-2015, pp. 23-37.
34. Félix Rehm, « Desperate housemen », *art press 2*, *op. cit.*, p. 65.
35. Marie Parent, « Du joueur au cadavre : critique de l'idéologie du corps sain dans *Six Feet Under* », in Aurélie Blot, Alexis Pichard (dir.), *Les séries américaines. La société réinventée ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2013.
36. David Buxton, *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2010, p. 138.
37. Philippe Mangeot, « Saison 4. Genèses », in Emmanuel Burdeau, Nicolas Vieillescazes (dir.), *The Wire. Reconstitution collective*, Paris, Les prairies ordinaires, 2011, p. 100.
38. Dork Zabunyan, « Des images en séries », *art press 2*, *op. cit.*, p. 55.
39. Olivier Joyard, « L'âge d'or... et après ? », *Cahiers du cinéma*, « Séries. Une passion américaine », 658, juillet-août 2010.
40. Vincent Colonna, *L'art des séries télé, ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, 2010, p. 294.

41. Fabien Desage, « Les raisons de la “colère”. Emprise et adversité des institutions dans *The Wire* », in Marie-Hélène Bacqué, Amélie Flamand, Anne-Marie Paquet-Deyris, Julien Talpin (dir.), *op. cit.*, p. 86.
42. Sur cette série, on verra le très intéressant dialogue croisé entre Sarah Hatchuel et Pacôme Thiellement, au 6^e Festival Séries Mania au Forum des Images, 25/04/2015. URL : <http://series-mania.fr/video/leftovers-une-serie-philosophique/>
43. Joseph Belletante, *Séries et politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2011, pp. 99 et sq.
44. Éric Gatefin, « La célébration du système politico-médicatif américain : mise en scène des démocrates dans *The West Wing* », in A. Blot, A. Pichard (dir.), *Les séries américaines*, *op. cit.*
45. David Buxton, *Les séries télévisées*, *op. cit.*, p. 126.
46. Lilly J. Goren & Linda Beail (eds.), *Mad Men and Politics. Nostalgia and the Remaking of Modern America*, New York, Bloomsbury Academic, 2015
47. La série est écrite par une femme, Jenji Kohan, également créatrice de *Weeds*.
48. Fredric Jameson, « Realism and Utopia in *The Wire* », in Robert LeVertis Bell, Paul M. Farber (eds.), *Criticism*, « The Wire », vol. 52, 3 & 4, Summer & Fall 2010, p. 371.