TV/Series

1 | 2012

Les Séries télévisées américaines contemporaines :
entre la fiction, les faits, et le réel

Préface

Ariane Hudelet et Sophie Vasset

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1035>

DOI : 10.4000/tvseries.1035

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Ariane Hudelet et Sophie Vasset, « Préface », *TV/Series* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 15 mai 2012, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1035> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.1035>

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Préface

Ariane HUDELET et Sophie VASSET

« Are you real ? » demande Jack à son père dans le tout dernier épisode de *Lost*. Cette simple question devient vertigineuse lorsqu'elle survient à la fin d'une série où les notions de réalité et de fiction, d'identité et d'apparences, sont constamment mises en doute¹. Notre conception de la « réalité », en effet, n'est ni évidente, ni univoque. Elle repose à la fois sur une expérience directe et sur des représentations. Textes et images informent notre idée ou notre ressenti du réel, parfois jusqu'à ce que ces représentations se confondent avec l'existant. Aujourd'hui, nul n'ignore l'impact formidable des séries américaines sur leur très large public. La forme, les modes de production et de diffusion de ces séries ont subi des mutations radicales depuis le début des années 1990. L'explosion des chaînes câblées a affranchi certaines productions des contraintes publicitaires et a encouragé un nouveau modèle de dramatique à la construction narrative sophistiquée et à l'esthétique souvent proche du cinéma. Les nouvelles formes de communication et de transmission de la culture ont contribué à élargir et diversifier le public, de plus en plus international, de ces séries, qui les regarde de mille façons différentes. DVD, *streaming* ou VOD – les séries sont aujourd'hui visionnées, voire « consommées » au rythme où on le souhaite : elles sont vues et revues, étudiées de près où admirées sur des grands écrans haute définition. Ces mutations ont également accentué l'inscription de ces séries dans la vie des spectateurs, et leur capacité à capturer l'essence du réel parce qu'elles semblent plus réactives à l'actualité que les films de cinéma, dont la durée de production est plus longue que celle d'un épisode, et parce que leur étaleme nt temporel les inscrit davantage dans le temps intime des spectateurs : au fil des saisons, les personnages vieillissent en même temps que nous.

Les articles de cet ouvrage émanent de spécialistes d'études anglophones, de littérature, d'histoire ou de sociologie, en passant par

¹Voir l'analyse que fait Sarah Hatchuel de ce passage, dans la 6^{ème} partie.

les lettres classiques, les études culturelles ou les études cinématographiques. Notre approche résolument interdisciplinaire permettra de déployer plusieurs méthodes pour aborder le délicat mélange entre fiction et réalité qui contribue au très fort pouvoir de séduction et d'addiction des séries contemporaines. Les auteurs s'interrogent sur le type de réalité que les séries choisissent d'aborder (certains domaines ou espaces semblant se prêter plus particulièrement à la forme sérielle tel le monde médical, policier, ou judiciaire par exemple) et sur les modes de représentation, les choix narratifs ou esthétiques ainsi que sur les partis-pris idéologiques qui les sous-tendent. L'efficacité et l'attractivité des séries reposent en effet sur ce qu'on appelle souvent de manière assez vague leur « réalisme », terme que plusieurs articles mettront en question et tenteront d'explicitier. Le réalisme est bien une convention de représentation, qui touche la congruence entre des éléments du réel, de l'imaginaire et de la représentation. Dans un monde saturé d'images et de représentations haute définition, à tel point que la notion même de réel peut sembler se dissoudre dans ce que Baudrillard appelle l'hyperréalité, quel réalisme nous reste-t-il ? Les séries ne participent-elles pas, elles aussi, à cette déconnection du réel ? En passant tant de temps devant les séries, ne se coupe-t-on pas d'une sorte d'immédiateté du monde ? Bien sûr les réponses ne peuvent pas être univoques. L'isolement lié à la consommation intense des séries existe, mais dans une logique inverse, on voit que les séries contribuent aussi à réactiver une sorte d'expérience du monde : les acteurs du monde judiciaire ou médical, par exemple, apprennent énormément grâce aux séries² – la dimension pédagogique de la forme est indéniable.

Au delà de leur dimension philosophique ou éthique, les enjeux de représentation du rapport entre fiction et réalité s'appuient sur des valeurs politiques. Représenter un aspect plutôt qu'un autre, choisir un point de vue sur le réel, revient à communiquer des perspectives politiques sur le présent ou sur l'avenir. C'est cette dimension qui nous intéressera au premier chef. Le plan de l'ouvrage suit dans un premier temps une logique chronologique. Les trois premiers chapitres s'intéresseront ainsi à la représentation du passé (plus ou moins éloigné, de *Rome* jusqu'à *Mad Men*), du présent (quelle représentation de l'Amérique contemporaine nous est proposée), puis de l'avenir ou de l'hypothétique (quelle est la place du « réel » ou du « réalisme » dans des fictions qui imaginent ce qui n'existe pas – ou pas encore – dans la science fiction, le merveilleux ou le fantastique). Les parties suivantes s'organisent selon un plan plus thématique et conceptuel en s'interrogeant sur trois aspects saillants. En premier lieu, la représentation du crime, de l'enquête et de l'action et de l'application

² Comme le démontrent les articles de Barbara Villez et de Pamela Tytell dans notre ouvrage.

de la justice, puis dans un second temps, au niveau premier de l'humain, la représentation du corps, et enfin dans une perspective plus narratologique et esthétique, la question du genre et du méta-narratif, ou en d'autres termes, la manière dont ces séries parlent d'elles-mêmes et jouent avec leurs propres codes. La dernière partie consiste en des *poster papers* de jeunes chercheurs, forme souvent utilisée dans les colloques scientifiques, et que nous avons ici expérimentée avec succès pour un colloque de sciences humaines. Ces affiches synthétiques sont, pour notre publication, assorties de brefs articles qui développent les arguments des auteurs.

La **première partie**, « la série historique entre fiction et réalité », repose sur le postulat que représenter le passé au cinéma ou à la télévision revient bien à proposer une réflexion double : sur le passé, d'une part, et sur le passé vu depuis ou par notre présent, d'autre part, comme une sorte d'anamorphose où nos problématiques actuelles se superposent à la représentation documentée d'une époque révolue. La représentation d'une époque passée pose en effet des questions épistémologiques et morales : sur quelles sources fonder cette « reconstitution » ? Quelle authenticité est possible ou désirable sur le plateau d'un tournage de série télévisée ? Les films eux-mêmes, et aujourd'hui les séries deviennent à leur tour une des sources collectives principales des connaissances de l'histoire – on imagine le 18^{ème} siècle ou le début du 20^{ème} siècle en grande partie à travers les représentations filmées qui en ont été faites. Les progrès techniques des quinze dernières années permettent aux séries de rivaliser avec le cinéma dans la qualité de la représentation du passé, dans la reconstitution des rues de la Rome antique ou du Boston révolutionnaire par exemple. Ioanis Deroide pose cette question du rapport entre fiction et réel dans les séries historiques, et suggère que les récits des séries télévisées historiques peuvent concurrencer ceux construits par les historiens. En confrontant les notions de mémoire et d'histoire, il montre que le passé est alors saisi comme vivant, et s'interroge sur ce que serait une série proprement historienne, construit selon la méthodologie propre à l'historien.

L'histoire que réécrivent ces séries n'est pas tant, nous le verrons, une histoire des événements mais une histoire *autour* des événements, qui s'intéresse à la perception d'une réalité passée par des personnages fictifs. C'est ce que développe Julie Gallego dans son analyse de *Rome*. Elle remonte aux sources historiques, en analysant le passage de *La Guerre des Gaules* de Jules César où apparaissent Titus Pullo et Vorenus, deux personnages essentiels de la série. Son article examine très précisément le traitement de ces deux personnages du texte au film et replace la représentation de Jules César dans un traitement biaisé de la réalité, puisque l'empereur récrivait déjà l'histoire à des fins politiques et stratégiques.

Vivien Bessières aborde la même série en termes de représentations, en la replaçant dans le genre du péplum et en s'interrogeant sur la notion de mimésis et de réalisme au cinéma et à la télévision. En comparant certaines scènes types du péplum, dans *Rome* et dans *Gladiator*, l'auteur discerne deux logiques différentes et oppose la grande histoire événementielle qui semble primer au cinéma, et une histoire plus quotidienne qui s'impose à la télévision.

C'est pourtant bien à cette histoire événementielle, cette fois celle de la guerre d'indépendance américaine, que semble s'intéresser la minisérie *John Adams*, fondée sur un personnage historique fondateur de la jeune république américaine. Si elle a remporté un succès populaire et critique, la série a néanmoins déplu à nombre d'historiens qui lui ont reproché son inexactitude. Confrontant la vérité historique et la vérité dramatique, Aurélie Godet analyse les choix esthétiques et narratifs de la série, et s'intéresse aux aspects du personnage de John Adams qui s'écartent du discours habituel des livres d'histoire. Elle pose ainsi la question de la licence fictionnelle, de qui semble séparer l'interprétation de l'histoire de la précision historique.

Quand l'époque représentée est plus récente, les séries comme les films de cinéma jouent aussi avec les documents audiovisuels primaires de l'époque représentée (avec inclusion, parfois, d'images d'archives), adoptant alors un rôle pédagogique de médiatisation d'une histoire populaire (au sens anglais de *people's history*) auprès d'un large public. La plupart de ses séries tentent de rendre ce passé proche des spectateurs, en insistant, par le soin du détail et de l'histoire matérielle, sur l'expérience corporelle, sensorielle de ce passé que permet la série, le passé devenant alors une sorte de réalité virtuelle dans laquelle nous nous plongeons. Lionel Dufaye et Elizabeth Kowaleski-Wallace s'intéressent tous deux à *Mad Men*, et à sa représentation des années 1960. Lionel Dufaye étudie les différentes manifestations de l'altérité, et s'intéresse justement à ce « regard stéréoscopique » qui caractérise les spectateurs de la série. En confrontant divers éléments (thématiques, cadre temporel, personnages) à des sources historiques, l'article met en relief cette représentation du souvenir qui caractérise *Mad Men*, et le jeu qu'elle entretient avec le réel.

Le texte de Elizabeth Kowaleski-Wallace commence là où le précédent finit en proposant une analyse différente de la même scène, dans laquelle le personnage Don Draper présente son argument publicitaire pour lancer le nouveau produit de Kodak, la visionneuse de diapositive « Carrousel ». L'auteur s'intéresse avant tout à la valeur de l'objet et au pouvoir évocateur et quasi magique de l'accessoire dans la série de Matthew Weiner. Elle rapproche le pouvoir curatif de l'objet tel qu'il est dépeint, dans la séquence du Carrousel, et le pouvoir de la série elle-même à réactiver l'époque qu'elle représente.

La **deuxième partie** se concentre sur les représentations de l'Amérique contemporaine. L'une des grandes forces de la fiction américaine, surtout audiovisuelle, semble en effet d'être en prise avec la réalité d'une société, d'un lieu, d'un *zeitgeist*. Comme les films américains, les séries ont une longue tradition de représentation des institutions américaines, notamment de l'exécutif, mais la dimension sérielle permet en plus d'appréhender un système dans son fonctionnement quotidien. Monica Michlin s'intéresse à un aspect qui a souvent été mentionné dans les médias ces dernières années, au sujet de l'élection de Barack Obama par exemple – la représentation de la présidence américaine dans les séries. Elle se penche sur l'usage répété du 25^{ème} amendement de la constitution, lorsqu'une crise permet au vice-président d'accéder à la fonction de chef de l'Etat. Se concentrant sur des séries aussi diverses que *24 heures chrono*, *A la Maison Blanche*, *Commander in Chief*, *Heroes* ou *Battlestar Galactica*, elle s'interroge sur le rapport entre ces fictions et les spectateurs, et se demande si la fiction permet le changement ou ne fait que renforcer l'institution de la présidence. En montrant que la perception de ces fictions évolue au fil du temps, elle soulève aussi la question de la réception évolutive des séries, notamment dans notre époque post 11 Septembre qui semble plus à même de s'identifier avec les séries à forte connotation paranoïaque.

Flore Coulouma étudie un autre type de jeux de pouvoir : ceux des trafiquants de drogue de Baltimore. « The King stay the King » (*sic*) résume ainsi, dans son approche linguistique de *The Wire*, la manière dont les trafiquants perçoivent la permanence du pouvoir dans l'organisation des gangs. Son article analyse la manière dont les stéréotypes langagiers des gangsters de la saison 1 révèlent les clichés fondateurs de l'ordre social de ce microcosme. Elle montre aussi comment ces stéréotypes sociaux et leur expression linguistique influent sur la représentation que les personnages ont d'eux même, et contribuent à la critique de la société américaine que propose David Simon.

C'est à une autre série de David Simon que s'intéressent Catherine Dessinges, Dominique M. Gendrin et Wendy Hajjar. *Treme* dépeint la Nouvelle-Orléans (et notamment le quartier qui donne son titre à la série) au lendemain de l'ouragan Katrina. La fiction de David Simon comporte de nombreux éléments documentaires, comme le démontrent les auteurs, en référençant des événements, des personnes et des lieux réels, ainsi que de véritables symboles culturels. Cet article analyse la manière dont certaines vérités historiques sont représentées à travers ces trajectoires fictionnelles, et examine la dimension politique de la série qui dénonce les dysfonctionnements

institutionnels, des pouvoirs locaux ou fédéraux, dans la gestion de la catastrophe.

The Wire et *Treme* ont ceci en commun avec *Six Feet Under* et *True Blood*, d'être des séries « d'auteur ». Alan Ball, créateur des deux dernières, a construit ses séries sur un thème qui pourrait sembler peu vendeur : la mort, qu'il s'agisse du fonds de commerce des entrepreneurs funéraires de la première, ou de la nature particulière des vampires, dans la seconde. Anne-Marie Paquet-Deyris analyse les échos entre les deux séries pour comprendre comment elles transgressent toutes deux de nombreux tabous, et tendent un miroir à une certaine idéologie, et à des modes de vies alternatifs de l'Amérique contemporaine.

Les deux derniers articles de cette partie se penchent sur la question du genre, à la fois au sens anglais de *gender* et au sens de catégorie, type, ou classe. Anne Sweet poursuit un questionnement sur le féminisme de séries de la fin des années 1990 telles *Buffy the Vampire Slayer*, *Xena Warrior Princess* ou *Charmed*, toutes centrées sur des héroïnes fortes et indépendantes. Au contraire de certaines critiques qui considèrent que le féminisme est atténué par la dimension fantastique ou de science-fiction, Anne Sweet remarque que c'est précisément dans des épisodes où les personnages deviennent quelqu'un d'autre, ou évoluent dans une réalité différente, ou encore quand ils sont sous l'effet d'un sort, que les messages les plus forts sur la féminité et la masculinité sont communiqués, notamment à travers les identités « alternatives » des personnages.

C'est aussi à de jeunes héroïnes que s'intéresse Pierre-Olivier Toulza dans son étude des séries adolescentes contemporaines comme *Veronica Mars*, *The Vampire Diaries* ou *Gossip Girl*, un genre qui, selon lui, a atteint aujourd'hui une forme de stabilité. Il démontre que ces séries, en mettant en scène l'intersection des problématiques de genre, d'ethnicité, de classe sociale et de sexualité, parviennent à combler un manque en matière de représentation d'enjeux identitaires qui sont rarement abordés avec une telle complexité par les autres fictions sérielles.

S'enchaînant logiquement avec le questionnement sur le genre, la **troisième partie** se penche sur des genres qui semblent a priori éloignés de tout réalisme immédiat (l'imitation de l'ici et maintenant). Le principe du conte, de la *fantasy*, du fantastique, ou de la science fiction est bien de prendre ses distances avec la réalité du moment de la production pour représenter un univers décalé, soumis à des lois différentes. Mais on retrouve ici, finalement, des problématiques qui se posent pour la représentation du passé. En s'affranchissant des contraintes de vraisemblance, le décalage et l'approche indirecte permettent au contraire de prendre en charge certains aspects de la société ou de l'histoire contemporaine, et

permettent à la fiction de fonctionner comme une sorte de laboratoire pour penser notre monde et son avenir. Là encore, les nouvelles technologies permettent depuis quelques années une sophistication inédite à la télévision. Des genres qui étaient auparavant synonymes de « cinéma à grand spectacle » sont aujourd'hui réappropriés par les séries – *Battlestar Galactica* prend le relais de *Star Wars*, et *Game of Thrones* la suite de *The Lord of the Rings*.

Les deux premiers articles de cette partie se penchent sur des séries ambitieuses et déroutantes, qui choisissent délibérément de faire perdre ses repères « réels » aux spectateurs, tout en conservant un cadre réaliste très présent. Symbole fort de ce nouvel âge d'or des séries au début des années 1990, *Twin Peaks* marque le choix de la forme sérielle par l'un des cinéastes américains de premier plan, David Lynch. Ce dernier choisit de faire d'une petite ville de province « normale » le théâtre d'événements extraordinaires, dans la lignée du conte. Marine Legagneur analyse dans son article la manière dont la série emprunte au genre du conte, et propose un discours sur le monde réel par le biais de ses éléments invraisemblables. Mais elle prend aussi en compte le contexte de la série, où on tend à douter des capacités du récit à rendre compte de la complexité du réel. Selon elle, la manière dont Lynch utilise le conte ne tente pas de rendre le réel lisible ; au lieu de disqualifier le récit, il préfère disqualifier le monde et propose une pure expérience poétique coupée de la réalité.

Réalité et merveilleux sont aussi mélangés subtilement dans la série HBO *Carnivale*, qu'étudie Jean Du Verger. C'est ici la réalité historique de la Grande Dépression qui tient lieu de cadre, mais elle se mêle à une peinture du combat épique entre le bien et le mal, dans une alchimie étrange et inhabituelle à la télévision. L'article explique quelles stratégies sont utilisées pour maintenir les spectateurs dans un état de confusion et de perte de repères, stratégies qui jouent essentiellement sur les frontières entre fiction et réalité.

L'utilisation du fantastique permet parfois de figurer des réalités sociales peu présentes dans d'autres fictions, ou même dans le cinéma grand public. Ainsi, *The X-Files*, au-delà de l'évidente théorie du complot sur laquelle elle repose, propose une réflexion délibérément postmoderne d'un univers ancré dans le doute, comme le démontre Emmanuelle Delanoë-Brun. Son article explique comment, dans certains épisodes, la série explore des enjeux politiques et sociaux beaucoup plus immédiats tels que l'immigration clandestine, le communautarisme, le rapport à l'étranger, ou l'exploitation sociale. La série s'inscrit ainsi paradoxalement dans la tradition du « réalisme social » des grands récits de la fiction populaire du 19^{ème} siècle.

Le point de vue de Frédéric Gai sur *The X-Files* s'attache davantage à la série comme allégorie postmoderne extrêmement critique de la société américaine contemporaine (critique de la corruption, de la dérive technocratique ou sécuritaire), en lien avec ce

mythe de la conspiration qui hante l'œuvre. L'article s'intéresse à la manière dont la série fonde une mythologie propre qui interroge le monde sur ses origines et sur ses fins. Il explique que le programme interroge constamment ses propres codes à travers des citations ou références à d'autres œuvres, à par une auto-ironie constante, et une réflexion sur l'écriture et la fabulation.

Les deux derniers articles s'attachent à la science fiction, genre qui, comme les séries télévisées, est souvent pensé en termes d'évasion. Mais des séries comme *Babylon 5* et *Battlestar Galactica* représentent une science-fiction plus ambitieuse et plus sombre, comme le montre Mehdi Achouche. La notion d'un réalisme de la science fiction cesse alors d'être incongrue. L'article de Lori Maguire, dans une approche plus historique, poursuit cette logique en approfondissant la manière dont *Battlestar Galactica* reflète la guerre contre le Terrorisme pendant les années Bush. Diffusée pendant que la guerre en Irak faisait rage, la série s'ouvre sur une attaque terroriste et dépeint une guerre sans merci où le combat prend la forme d'attaques suicides, de conflits religieux et de torture – échos indéniables du contexte politique et militaire.

Les genres policiers et judiciaires ont été des genres « fondateurs » dans l'histoire des séries américaines, depuis *Dragnet* et *Perry Mason* jusqu'à *CSI* et *The Good Wife*. Le succès des séries policières reflète certainement la fascination pour le crime et l'expérience des limites, mais l'omniprésence du crime au petit écran provient aussi du fonctionnement des institutions qui le prennent en charge. Le côté théâtral et répétitif des cas, des enquêtes, et des procès se prête particulièrement bien à la forme sérielle. Notre **4^{ème} partie** choisit de réfléchir à ce qui caractérise ces représentations contemporaines du crime et surtout de l'enquête, structure du récit pas excellence, qu'elle soit traditionnelle (c'est-à-dire centrée sur le policier de la brigade criminelle) ou davantage fondée sur la technologie (les séries de médecine légale « cop and lab »), jusqu'au châtimement (la prison), en passant par l'instruction et le procès.

L'une des ruptures marquantes dans les séries policières des années 1990 et 2000 concerne le personnage central du policier, qui passe d'un modèle souvent stéréotypique à une entité bien plus ambiguë et loin des logiques manichéennes opposant les bons policiers aux méchants criminels. C'est ce que Julien Achemchame démontre dans son article où il analyse plus précisément *The Shield*, *The Wire* et *Dexter*. Ce nouveau modèle de personnage, devant bien plus à l'Andy Sipowicz de *NYPD Blue* qu'aux héros des *Incorruptibles* ou de *Dragnet*, reflète les ambiguïtés morales de l'Amérique contemporaine, et incarne le regard dubitatif que le pays pose sur sa propre société, dont il ne cesse de représenter la violence.

L'utilisation de plus en plus fréquente d'une technologie de pointe dans le cadre d'enquêtes criminelles mène aussi logiquement aux évolutions du genre policier à la télévision, avec le grand succès de séries « Cop and Lab » comme *Les Experts (CSI)* et *Bones*. Le policier n'est plus le seul à résoudre les enquêtes – la science joue parfois le rôle décisif, sorte de version positiviste des talents quasi magiques d'un Sherlock Holmes ou d'un Dupin. Céline Nguyen, Eric Triquet, Marianne Chouteau et Catherine Bruguière s'attachent à ces représentations de la science et de la technique dans les séries, et décryptent les mécanismes qui associent science, technique et récit. Fondant leur réflexion sur l'analyse comparée de plusieurs épisodes, leur article explore les potentialités narratives de la science et de la technique, à travers ces deux séries emblématiques.

L'ampleur de l'identification et de l'adhésion des publics des séries pose la question de leur valeur pédagogique. Pour un public français, par exemple, la connaissance des institutions américaines comme la justice passe essentiellement par des fictions, au premier plan desquelles figurent aujourd'hui les séries. Barbara Villez s'intéresse à cette « culture judiciaire » construite par les séries depuis soixante ans, et à la manière dont le public français, par exemple, projette sur le fonctionnement judiciaire français des procédures et des droits du système américain. La réalité américaine, reflétée dans la fiction, finit par s'imposer à un public étranger qui applique ensuite dans « sa » réalité ce qu'il a acquis devant son écran.

Le dernier chapitre de cette partie s'attache à deux représentations opposées du monde carcéral : d'une part la série fictionnelle HBO *Oz*, et d'autre part la vague de « drames documentaires » tel *Lockup*, diffusé sur MSNBC. La comparaison des procédés narratifs et esthétiques des deux séries permet à Claudia Schippert d'opposer la vision certes violente et crue d'*Oz*, qui construit une véritable réflexion sur la prison, à celle de *Lockup* où tout commentaire critique par rapport au système carcéral est absent. Le postulat de Claudia Schippert est que le genre auquel appartient *Lockup*, qui se revendique comme plus « réel » (la télé réalité, ou assimilé), reflète et influence la manière dont le public perçoit la sécurité et le danger et participent de la crise de l'incarcération de masse aux Etats-Unis.

Qu'ils s'attachent au genre du western, des séries médicales ou policières, les auteurs de la **5^{ème} partie** partagent une réflexion sur notre interface principale avec le réel – le corps. Mêlant éléments « historiques » et traitement fictionnel, *Deadwood* propose une approche novatrice du western comme le montre Gilles Menegaldo. La série se caractérise notamment par une vision très réaliste du corps placé souvent dans des situations extrêmes. Objet de désir, enjeu économique ou politique, le corps est souvent violent, ou au contraire

violenté, et s'inscrit dans un mode de figuration grotesque qui privilégie une esthétique de la laideur. Gilles Menegaldo s'intéresse à la relation entre corps et langage, et suggère que seule la parole redonne un degré de noblesse à des personnages dont le corps est souvent trivialisé.

Le corps présenté dans les séries médicales est plutôt objectivé par la science. Les séries américaines récentes se distinguent par la vraisemblance de la représentation des corps qu'ils exposent, avec une précision qui impressionne les spécialistes les plus exigeants. Pamela Tytell rejoint la problématique de Barbara Villez, c'est-à-dire la valeur éducative de la télévision, cette fois appliquée à la série *House, M.D.* Analysant d'abord les raisons du succès de cette série très populaire, Pamela Tytell évoque le mélange entre fiction et réalité, à la fois du côté des personnages et des comédiens, et du côté de la réception, puisque là encore les spectateurs ont tendance à attendre de leur réalité qu'elle se conforme à ce qu'ils connaissent par la fiction.

Enfin, Maud Desmet propose un éclairage différent de l'une des séries étudiées dans l'article de Nguyen et al. : *C.S.I. (Les Experts)* est ici envisagé sous l'angle du traitement du corps. Dans cette série, le corps est exposé, l'intérieur extériorisé, notamment par de nouveaux procédés formels tels que le « CSI shot », très gros plan de l'intérieur du corps humain simulé par des images de synthèse. Maud Desmet fonde sa réflexion sur ce type de plan caractéristique, intrusion visuelle dans le corps qui se prétend réaliste, « plus réelle que le réel », pour défendre l'idée que cet « hyperréalisme » emprunte induit finalement au contraire un rapport problématique au réel, le résultat apparaissant finalement désincarné et abstrait. Fantômes d'une proximité du réel toujours plus grande, d'une représentation à plus haute définition grâce au progrès technologique, *C.S.I.*, l'une des séries les plus populaires au monde, est exemplaire d'un rapport postmoderne au réel qui se matérialise dans le journalisme et la fiction audiovisuelle et, tout particulièrement dans les séries télévisées.

La **6^{ème} partie** propose d'explorer la spécificité de la forme sérielle par rapport à la représentation du réel, à travers des perspectives esthétiques et narratologiques, et une réflexion sur l'intertextualité dans les séries. C'est sans doute là que se joue la spécificité de la série par rapport au cinéma : les constructions narratives très complexes se construisent sur le long terme, et appellent une participation active des spectateurs dont la mémoire est constamment convoquée pour renouer les fils du récit, au cours des saisons, et des années. Le personnage est central – sans doute est-ce pour cela que le public s'identifie si fortement. Avec le temps, les personnages deviennent des personnes pour les spectateurs assidus dont la vie « réelle » entre en résonance avec ces fictions dont le rythme épouse celui de la vie du public. Le règne, à partir des années

1990, des séries-feuilletons, témoigne de cette maturité de la forme, et de son public, non seulement sur le câble, mais aussi sur les networks, d'où proviennent toutes les séries étudiées dans les trois articles. Nombre de séries exigent de leur public un degré d'attention et d'interprétation aigu, et peuvent être qualifiées d'érudites (mais non d'élitistes), notamment dans la manière dont elles intègrent d'autres histoires par la citation, l'évocation, l'allusion, le pastiche ou la parodie.

C'est dans un genre parfois sous-estimé, la *sit-com*, que cette réflexivité se manifeste avec un panache remarquable, comme l'étudie Shannon Wells-Lassagne. Parmi les personnages de *Community*, comédie NBC située dans une université de second rang, le personnage d'Abed se distingue par son syndrome d'Asperger, qui l'empêche de saisir les relations humaines qui l'entourent. Mais le fait d'avoir été éduqué, littéralement et exclusivement, par la télévision lui permet de suppléer à cette incompréhension, grâce à l'analogie constante qu'il établit entre la vie « réelle » et la culture populaire qui peuple sa mémoire. Peu à peu, le personnage d'Abed, étudiant en cinéma, prend une importance structurelle, et sa connaissance des règles du genre prend une dimension quasi divinatoire. Les courts-métrages qu'il réalise dans le cadre de ses études anticipent l'avenir de la série, chaque épisode devenant progressivement une sorte de recreation de différents genres cinématographiques.

C'est aussi la dimension intertextuelle, ou plutôt interfictionnelle, que Renan Cros choisit d'approfondir dans le cas de *Desperate Housewives*, qui selon lui constitue la « fiction de toutes les fictions ». La série s'amuse certes à jongler avec les codes du *soap opera*, entre l'hommage et la déconstruction, mais elle pose aussi la répétition comme mode de lecture. Outre les situations qui se répètent dans la série, nombre de fictions préexistantes sont évoquées de manière à célébrer la culture populaire américaine.

Si la maturité des séries peut se discerner dans la manière dont elles intègrent d'autres histoires, c'est aussi le jeu qu'elles entretiennent avec leur propre structure, leur propre passé, ou même leur réception, qui caractérise les séries les plus ambitieuses, comme *Lost*, étudiée par Sarah Hatchuel. Parmi les procédés narratifs de *Lost* qui brouillent les limites entre le « réel » et le fantastique, Sarah Hatchuel se concentre sur l'utilisation du *flash-sideways*, dont le statut ambigu peut être associé à la construction d'une réalité temporelle alternative (la série se réécrit elle-même) ou à une fiction collective créée par les personnages. La caractéristique première de ce procédé fondateur de *Lost* est bien de déconstruire la fiction et de renvoyer aussi les spectateurs à leur « vécu » de cette fiction au fil des six saisons.

Enfin, la **dernière partie** de cet ouvrage propose les contributions de jeunes chercheurs, étudiants de Master, doctorants,

ou bibliothécaire / blogueuse avertie, et associe une présentation graphique à un bref article. Alexis Pichard s'intéresse aux nouveaux modèles d'antihéros caractéristiques des années 1990/2000, Judith Warner à la présentation du mormonisme dans *Big Love*, Aurélie Blot à la série de J.J. Abrams, *Fringe*, et Amandine Prié au phénomène du transmédia qui modifie sensiblement notre rapport à la fiction sérielle.

Ce lien entre fiction et réalité nous aura ainsi aidé à réfléchir sur le pouvoir hypnotique de ces séries, sur leur efficacité narrative, ainsi que sur la manière dont elles s'inscrivent dans la réalité même des spectateurs. Aujourd'hui, la popularité des séries témoigne de leur capacité à capter un air du temps, non pas de manière simplificatrice ou caricaturale, mais complexe, parfois ambiguë, inachevée, ou inégale. Elles influent aussi sur la manière dont nous appréhendons la réalité qui nous entoure. Dans ses formes les plus abouties, la série parvient à conquérir les spectateurs à la fois grâce au pouvoir hypnotique et séducteur du film de cinéma et grâce au plaisir de la complexité narrative et de la durée généralement associé au roman littéraire.