



Communication

Information médias théories pratiques

Vol. 36/2 | 2019

Vol. 36/2

Idéologie raciste et fiction télévisuelle

L'exemple des séries espagnoles Física o Química et Aída

Laetitia Biscarrat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/communication/10766>

DOI : 10.4000/communication.10766

ISBN : 978-2-921383-90-5

ISSN : 1920-7344

Éditeur

Université Laval

Référence électronique

Laetitia Biscarrat, « Idéologie raciste et fiction télévisuelle », *Communication* [En ligne], Vol. 36/2 | 2019, mis en ligne le 15 juillet 2019, consulté le 22 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/communication/10766> ; DOI : 10.4000/communication.10766

Ce document a été généré automatiquement le 22 juillet 2019.



Les contenus de la revue *Communication* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Idéologie raciste et fiction télévisuelle

L'exemple des séries espagnoles *Física o Química* et *Aída*

Laetitia Biscarrat

- 1 La fiction télévisuelle espagnole constitue un territoire dynamique de l'industrie médiatique. Ses productions sérielles sont très largement consommées en Espagne et au-delà de ses frontières par le jeu du rachat des formats ou des droits de diffusion. Elle constitue dès lors un riche matériau pour l'exploration des représentations médiatiques. Partant du constat que
[s]e aprecia una infrarepresentación de los personajes extranjeros-inmigrantes en los programas producidos en España (donde el 76,5 % eran series, comedias de situación o miniseries y el 23,5 % eran largometrajes), ya que en ellos solo aparecen un 7,8 % de extranjeros-inmigrantes¹ (Igartua Perosanz *et al.*, 2011 : 226),
- 2 cette contribution s'attache à étudier la fabrique des rapports sociaux de race dans un corpus de fiction sérielle espagnole.
- 3 Le syntagme « rapports sociaux de race » renvoie à la définition de la race comme « signifiant » (Guillaumin, 1972 : 64). Loin d'une croyance naturalisante, il s'agit ici de « repenser la race selon une perspective pragmatique, c'est-à-dire en prenant pour point de départ le constat de la permanence des inégalités et des identifications raciales » (Cervulle, 2013 : 44) mises au jour notamment par les données chiffrées de Juan José Igartua Perosanz. Ce dernier souligne que la majorité des travaux du champ « médias et migrations » espagnol traite du discours d'information² au détriment de la fiction : « En España son prácticamente inexistentes los trabajos empíricos en torno al tratamiento de la inmigración en la ficción televisiva »³ (Igartua Perosanz *et al.*, *op. cit.* : 221). Certains travaux doivent tout de même être remarqués, à l'instar de ceux d'Elena Galán (2006) ou de Charo Lacalle (2008).
- 4 Les inégalités quantitatives de présence sur les écrans sont corrélées à la fois à un intérêt modéré de la recherche et à des régimes de monstration qui organisent et hiérarchisent les représentations médiatiques. Partant du postulat que les médias participent de « la reconnaissance symbolique des minorités au sein de l'imaginaire national » (Cervulle, *op.*

cit. : 105), il s'agit d'explorer les catégories de sens commun mobilisées dans les fictions à partir de la notion de stéréotype, attendu qu'il est un indicateur de la « légitimation symbolique des discriminations » (Macé, 2007 : 13). Après avoir défini le rôle des médias dans la production des rapports sociaux de race, nous préciserons les enjeux inhérents à l'étude de la fiction sérieuse espagnole. Une analyse programmationnelle permettra de cerner les contours du corpus, tandis que l'étude des stéréotypes donnera à voir les différentes modalités de manifestation du marquage racial dans des fictions sérieuses qui se défendent justement de promouvoir une idéologie raciste. En effet, les discours promotionnels de *Física o Química* (Antena 3)⁴ la caractérisent comme une série « valiente, polémica y que crea opinión »⁵ en abordant des thématiques telles que « Sexo, drogas, racismo, homosexualidad »⁶. Quant à la production *Aída* (Telecinco), elle a été interpellée à plusieurs reprises au sujet de l'idéologie raciste qu'elle véhicule. Ainsi, lorsqu'il est demandé au scénariste Raúl Díaz si *Aída* est une série raciste, celui-ci répond : « Las personas que hacemos Aída no somos racistas. En algunos capítulos, sobre todo al inicio, se podría pensar. Pero creo que es todo lo contrario, creo que es una serie integradora »⁷ (Marcos Ramos, 2014 : 63).

Idéologie raciste et fiction sérieuse

Les médias comme « technologie de race »

- 5 Parce qu'il est un « fait social » (Memmi, 1982 : 192), le racisme est aussi une idéologie, attendu que celle-ci se définit comme « ces images, ces concepts et ces prémisses qui fournissent les cadres à travers lesquels nous représentons, interprétons et comprenons certains aspects de l'existence sociale — et leur donnons un sens » (Hall, 2017a : 365). Il ne s'agit pas d'une caractéristique propre à une personne ou à une pratique : « [...] avant d'être dans l'individu, le racisme est dans les institutions et les idéologies, dans l'éducation et dans la culture » (Memmi, *op. cit.* : 193). Posant la question du racisme et des médias, Stuart Hall rappelle que ceux-ci opèrent sur « le terrain de la lutte idéologique » (*ibid.* : 364). Ils sont « une puissante source d'idées sur la race » (*ibid.* : 368), au sens où ils sont une ressource culturelle ; mais les médias ne se contentent pas de *répéter* les rapports sociaux de race. Loin d'être de simples « ventriloques d'une conception unifiée et raciste du monde » (*ibid.*), les médias ont un fonctionnement complexe : ils sont pétris de rapports de pouvoir, parmi lesquels se trouvent les rapports de race, qu'ils contribuent à reproduire et à naturaliser. Ces rapports ne sont pas unifiés, ils sont instables et conflictuels, en constante négociation. Ils se produisent selon un principe de citation et d'itérabilité, sans noyau dur, ce qui ouvre les conditions à de ponctuelles inflexions du cadre idéologique dominant tout autant que cela maintient et sédimente un « territoire idéologique » (Hall, 2008 : 58).
- 6 Les pouvoirs publics ne s'y sont pas trompés et passent commande de rapports et guides de bonnes pratiques visant à améliorer la monstration de la « diversité » dans les médias. À titre d'exemple, citons pour l'année 2008 en France le rapport *Représentation de la diversité dans les programmes de télévision* (Macé, 2008) et en Espagne le guide des bonnes pratiques *Guía práctica para los profesionales de los medios de comunicación. Tratamiento mediático de la inmigración* (Sendín Gutiérrez et Izquierdo Iranzo, 2008). Le terme de *diversité* en circulation témoigne d'une prise en compte institutionnelle de la question des représentations des minorités en Europe. Ainsi, après dix ans de travail du groupe de la

diversité interculturelle de l'Union européenne de radio-télévision (service public), l'Agence des droits fondamentaux de l'Union européenne a publié un *Guide de la diversité culturelle pour les émissions d'information sur les télévisions de service public*⁸ (2008) : la diversité y renvoie aux minorités ethniques et culturelles, ce choix terminologique témoignant d'une approche des minorités à l'aune de leur visibilité et de leur reconnaissance médiatique.

- 7 La fabrique de la race dans les médias opère dans sa dimension à la fois culturelle et technique. « Toute technologie est à la fois technique au sens le plus restreint (celui de ses propriétés matérielles et de son fonctionnement) et sociale (elle renvoie à l'économique, au culturel, à l'idéologique) » (Dyer, 2015 : 18). À propos de la lumière photographique et cinématographique, Richard Dyer (*ibid.*) a montré que les usages des techniques prennent pour étalon la blanchité, produisant dès lors une hiérarchie esthétique raciste qui valorise les peaux blanches au détriment des peaux noires. L'approche de la race comme technologie présente l'intérêt d'asseoir l'ancrage matérialiste de cette recherche. À l'opposé d'une conception immanentiste des corpus, étudier les représentations médiatiques implique d'articuler l'étude des thèmes, des personnages, des discours aux ancrages économiques, sociaux, en bref les logiques de production et de réception sans lesquelles on ne saurait saisir le cadre idéologique sous-jacent.
- 8 Soulignant l'impasse sur le genre qui caractérise la notion de technologie de sexe développée par Michel Foucault (1976), Teresa de Lauretis (2007) a proposé en retour celle de technologie de genre pour qualifier ses modalités de fonctionnement. La fabrique du genre est une « technologie politique complexe » (*ibid.* : 41) qui opère notamment au travers des institutions et ressources culturelles, parmi lesquelles les médias. Parce que les rapports de pouvoir sont consubstantiels et coextensifs (Kergoat, 2005) et parce que la fabrique de la race désigne à la fois une technologie matérielle et sociale, il s'agit ici d'appréhender les médias comme une technologie de race, à l'instar de Maxime Cervulle qui propose d'envisager le cinéma comme une « “technologie de race”, machine de production discursive et représentationnelle par laquelle le spectateur bricole avec les films une identité blanche positive et réformée » (2011 : 111). Dans la présente étude, ce n'est pas le cinéma qui est privilégié, mais la télévision, et plus spécifiquement la fiction sérieelle, un choix motivé par la configuration du paysage médiatique espagnol.

Pertinence de la fiction sérieelle comme poste d'observation

L'Espagne : un pays consommateur et producteur de séries télévisées

- 9 En 2016, environ 85 % de la population espagnole a regardé la télévision⁹ pour une moyenne de 233 minutes par jour et par personne¹⁰. Si les rencontres sportives occupent la quasi-totalité des 50 meilleures audiences télévisées de l'année, on relève également la place de la fiction télévisuelle dans ce classement. Deux fictions sérieelles, *El príncipe* (Mediaset et Plano a plano) et *La que se avecina* (Mediaset et Contubernio), diffusées sur la chaîne privée commerciale Telecinco ont en effet franchi la barre des 5 millions de téléspectateurs et téléspectatrices, tandis que la fiction apparaît comme le genre le plus présent sur les chaînes de télévision — 41,1 % du temps de diffusion. La consommation moyenne n'a guère varié entre l'année 2010, qui correspond à la périodisation de cette recherche, et aujourd'hui. En effet, six ans plus tôt, la consommation par jour et par personne s'élevait à 234 minutes¹¹ et les rencontres sportives occupaient déjà la quasi-

totalité des 50 meilleures audiences de l'année, un phénomène renforcé cette année-là par la coupe du monde de football qui a très largement accaparé ces pics d'audience. La fiction sérieuse décroche néanmoins trois places au classement, le feuilleton historique *Águila roja* (RTVE et Globomedia) allant jusqu'à attirer une audience moyenne de plus de six millions de téléspectateurs et téléspectatrices. En 2010, la fiction occupe 21,8 % de la grille de programmation. Ce pourcentage, en deçà de notre année de comparaison (2016), ne semble pas circonstanciel. En effet, la part de fiction en 2011 s'élève à 21,4 %¹², tandis que les chiffres de 2016 sont cohérents avec les 41,3 % de fiction diffusée en 2017¹³. Tout au plus pourra-t-on souligner l'importance et la part croissante de la fiction dans la programmation des chaînes généralistes espagnoles.

- 10 Les mutations du paysage audiovisuel (téléchargement, *streaming*, arrivée de Netflix en Espagne en 2015) n'impactent donc pas négativement la programmation de fiction, tant du point de vue du volume de programmation que de sa capacité à produire des événements télévisuels dont témoigne le classement annuel des audiences. Elle demeure un produit culturel plébiscité, mais aussi une industrie dynamique. Le Conseil supérieur de l'audiovisuel a établi qu'entre 2009 et 2012, c'est bien la fiction nationale qui domine le palmarès des meilleures audiences de fiction en Espagne grâce à une « politique de commandes des grandes chaînes en faveur du développement de séries et mini-séries plus onéreuses »¹⁴. Les chiffres de l'Observatoire européen de l'audiovisuel (rapport Eurofiction) montrent quant à eux que l'Espagne produit un volume horaire élevé de fiction nationale avec 1 306 heures produites en 2001, ce qui la situe à la même échelle que le Royaume-Uni (1 463 heures) contre 553 heures pour la France et 627 heures pour l'Italie. Ces chiffres n'auraient pas subi de fortes modifications en dix ans selon le rapport de la mission Chevalier, lequel souligne d'ailleurs « les réussites artistiques des séries venues de l'Europe scandinave comme de l'Espagne » (Chevalier, 2011 : 11). Du côté des professionnels, le livre blanc du bureau d'études The Wit place l'Espagne parmi les cinq pays ayant vendu le nombre le plus élevé de « nouveaux concepts » de fictions télévisuelles (séries et téléfilms) à l'international entre 2010 et 2014¹⁵. L'Espagne est donc bel et bien un pays consommateur de fiction tout autant que producteur, qu'il s'agisse des séries à destination des principales chaînes nationales ou de la politique de soutien à la création mise en œuvre par la chaîne publique catalane TV3 avec les succès qu'on lui connaît (par exemple *Ventdelplà*, *Plats bruts*, *El cor de la ciutat* ou *Temps de silenci*).

« Prendre la fiction au sérieux » : la culture populaire comme objet d'étude légitime

- 11 En dépit de son poids culturel et économique, l'étude des fictions sérieuses demeure paradoxalement aujourd'hui en France le parent pauvre de l'hispanisme et se trouve quasiment inexplorée dans le champ des études médiatiques qui privilégie encore principalement l'étude des productions françaises et américaines. Il existe pourtant en Espagne un riche ensemble de travaux consacré à la fiction sérieuse, qu'il s'agisse des fictions importées ou nationales.
- 12 Dans cette constellation de travaux, on pourra distinguer quatre orientations principales¹⁶. Un premier ensemble de travaux concerne les stratégies publicitaires et le placement de marques dans les fictions sérieuses (Del Pino, 2006 ; Fernández Gómez, 2012). Ensuite, les travaux académiques espagnols analysent les séries télévisées à l'aune de leurs déclinaisons transmédiatiques et crossmédiatiques. Partant de la définition du *transmedia storytelling* d'Henry Jenkins, ces recherches s'intéressent aux dispositifs, à leurs logiques

industrielles et aux usages, à l'instar des travaux de Carlos Scolari (2013). De multiples études de cas sont consacrées aux productions nationales (Mayor Mayor, 2014 ; Rodríguez Ferrándiz, Ortiz Gordo et Sáez Núñez, 2014 ; Sánchez Castillo et Galán, 2016). Une troisième orientation concerne la réception et les usages, envisagés en lien avec une classe d'âge — principalement les adolescents et jeunes adultes — (Montero, 2006 ; Fedele et García Muñoz, 2010) ou comme *fandom*, c'est-à-dire à la fois « communauté interprétative » et « communauté sociale alternative » (Jenkins, 2008 : 214 *sq.*) (Rubio Hernández et López Rodríguez, 2012 ; Lacalle et Castro, 2018). Enfin, la fiction sérieuse espagnole a fait l'objet de multiples analyses au prisme du genre. Si l'étude des représentations de genre ou des sexospécificités — a fortiori celles des femmes — prédomine (Galán Fajardo, 2007 ; Menéndez Menéndez, 2014), d'autres travaux s'intéressent aux pratiques de réception, notamment à partir du croisement entre genre et classe d'âge (Lacalle, 2012 ; Masanet, Medina Bravo et Ferrés, 2018).

- 13 Les études féministes et de genre espagnoles se sont largement saisies du champ de recherche « genre et médias », qu'il s'agisse de la violence de genre dans le discours d'information télévisuel ou de l'étude des personnages dans les fictions sérieuses. On retrouve d'ailleurs cette mise à l'ordre du jour des inégalités de genre dans les bilans RSE (responsabilité sociale des entreprises) 2010 des deux chaînes privées commerciales du corpus, Telecinco et Antena 3. Toutes deux y mettent en exergue leur engagement contre les violences de genre et en faveur de l'égalité femmes-hommes à la fois dans leurs programmes et leurs organigrammes¹⁷, et ce, dans le contexte d'une politique de lutte contre les violences et inégalités de genre engagée par le gouvernement socialiste de José Luis Rodríguez Zapatero¹⁸.
- 14 La question des rapports sociaux de race ne bénéficie en revanche pas de la même attention politique, médiatique ou scientifique. Le groupe Antena 3 affiche une politique de protection et de promotion des droits de la personne (liberté d'expression, pluralisme et refus des discriminations) tournée vers la lutte contre les violences de genre et la protection des jeunes publics¹⁹. Quant à la chaîne Telecinco, elle revendique une programmation de « contenus responsables », un engagement contre les violences de genre, le soutien aux enfants des pays des Suds et l'aide aux réfugiés et réfugiées. Ces deux chaînes sont aussi celles qui ont commis en 2010 le plus d'infractions au code d'auto-régulation des contenus télévisés et de l'enfance²⁰, même si ces manquements ne concernent pas les fictions étudiées ici.
- 15 Les rapports sociaux de race constituent un angle mort des politiques de responsabilité sociale de ces chaînes. La question du racisme s'est pourtant rappelée à elles au travers des polémiques qu'ont pu susciter les séries du corpus. Par exemple, des mobilisations en Espagne, mais aussi lors de sa diffusion en Italie ont demandé le retrait de *Física o Química* (Antena 3), qui se revendique comme une série abordant des thèmes controversés (homosexualité, drogue, racisme, alcool, etc.). Sa mise en récit des figures d'étranger a également fait l'objet d'un mémoire de master (Capella Márquez, 2011). La polémique suscitée par une remarque catalanophobe d'un personnage d'*Aída* a amené la chaîne Telecinco à contre-attaquer dans un communiqué en soulignant que ledit personnage « fait des commentaires racistes qui ne sont jamais publiés dans *La Vanguardia*, *Vertele*, *Minuto digital*, *Diario crítico*... pour ne citer que quelques-uns des médias alarmés par le langage de ce personnage »²¹. Enfin, le traitement des minorités chinoises dans la série a conduit le porte-parole du ministère des Affaires étrangères de Chine à dénoncer son racisme²².

- 16 Étudier les rapports sociaux de race dans la fiction sérielle participe donc à son échelle à combler cette oblitération de la race, contrairement à d'autres rapports de domination (l'âge et le genre notamment). En outre, il s'agit d'enrichir le regard que nous portons sur les fictions sérielles. Étudier des séries au-delà des seules productions américaines et françaises permet en effet de renouveler le regard porté sur le paysage télévisuel. Ce déplacement est ici rendu possible par une connaissance préalable du contexte médiatique espagnol ainsi que par des collaborations avec des chercheuses d'Espagne.
- 17 Cet intérêt pour les fictions sérielles s'inscrit également dans notre trajectoire de recherche axée sur l'étude de la culture populaire, et notamment de la fiction télévisuelle. Si la sérialité peut avoir donné lieu chez les chercheurs et chercheuses à une axiologie des biens culturels qui se caractérise par un désintérêt pour les « produits en série » (Eco, 1994), et quoique cet état de fait se réagence aujourd'hui alors que certaines productions sérielles sont plébiscitées par la critique et les universitaires, il n'en demeure pas moins que cette hiérarchisation se caractérise par un désintérêt envers d'autres biens associés à la culture populaire, une culture dévalorisée, car erronément perçue comme seulement réduite aux aléas du marché et à la manipulation des « masses ». Or, loin d'être une « forme actualisée d'opium du peuple » (Hall, 2017b : 188), la culture populaire est aussi « l'un des lieux où la lutte pour ou contre la culture du puissant est engagée [...]. C'est l'arène du consentement et de la résistance » (*ibid.* : 196). L'étude des rapports entre culture populaire et pouvoir constitue dès lors un terrain privilégié pour observer l'agencement des rapports de domination, dont les rapports sociaux de race. Prendre la fiction populaire au sérieux, serions-nous alors tentée d'écrire pour paraphraser Marlène Coulomb-Gully (2012a) ; tel est l'enjeu de cette démarche qui appréhende la fiction comme une thématization du social dont l'analyse révèle des processus de production et de matérialisation des rapports de pouvoir.

Positionnement, corpus et méthodologie

Des rapports sociaux de sexe aux rapports de race

- 18 « Toute recherche est déictique » (Coulomb-Gully, 2014 : 52), aussi est-il nécessaire de préciser le cadre à l'origine de cette étude. L'analyse programmationnelle et les études de cas portant sur les productions espagnoles *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011) et *Aída* (Telecinco, 2005-2014) ont été menées dans le cadre de la recherche « Citoyenneté en couleurs : dynamique des représentations médiatiques et pratiques culturelles urbaines »²³ (2009-2012), dont un axe portait sur les représentations des migrants et migrantes dans la fiction sérielle en Europe.
- 19 Au-delà de la logique de projet qui organise la recherche scientifique, il convient d'explicitier la manière dont cette étude s'inscrit dans notre trajectoire de recherche. Pour le dire autrement, comment glisse-t-on de l'étude des rapports sociaux de sexe à celle des rapports sociaux de race ? À propos de la dynamique des rapports sociaux, Danièle Kergoat montre qu'ils sont consubstantiels : « Les rapports sociaux sont multiples et aucun d'entre eux ne détermine la totalité du champ qu'il structure. C'est ensemble qu'ils tissent la trame de la société et impulsent sa dynamique » (*op. cit.* : 95). Chaque rapport social renvoie à la fois à un principe d'engendrement et à un principe heuristique. Pour les besoins de l'analyse, il devient alors utile de « “séquencer” les rapports sociaux » (*ibid.*), en portant une attention accentuée à un rapport social spécifique. Par ailleurs, glisser

de l'étude des rapports sociaux de sexe à l'étude des rapports de race n'implique pas que nous les appréhendions selon un principe d'analogie. Plutôt, parce qu'ils se modifient les uns les autres à la manière de « vases communicants » (Falquet, 2016 : 80), il nous semble important de ne pas oblitérer dans notre recherche les rapports de race au profit exclusif des rapports de genre.

Définir son corpus au moyen d'une analyse programmationnelle

La fiction sérielle dans le paysage télévisuel espagnol

- 20 Pour étudier des fictions télévisuelles grand public, nous proposons ici une méthode de constitution du corpus basée sur une analyse programmationnelle du paysage médiatique espagnol. Celle-ci répond à deux objectifs. D'une part, il s'agit de donner à voir le contexte de diffusion des séries étudiées alors que, comme expliqué précédemment, quoique l'Espagne soit un important pays producteur et consommateur de fictions sérielles, ses productions demeurent relativement peu étudiées en France. D'autre part, cette proposition méthodologique cherche à interroger l'évidence des corpus exhaustifs communément mobilisés dans les études de cas. En effet, un enjeu important de l'analyse de corpus réside dans ses modalités de constitution.
- 21 S'agissant de l'étude des représentations médiatiques, et a fortiori lorsque le choix porte sur des corpus restreints, les critères de sélection ne sauraient en effet se limiter aux inclinaisons et goûts des chercheurs et chercheuses ou à la seule visibilité critique de certaines productions. Concernant les fictions sérielles, un second enjeu est corrélé au principe de sérialité, lequel offre des modes de consommation diversifiés. Le souci de la complexité narrative nous enjoint bien souvent de sélectionner l'intégralité d'une production ou d'une saison, notamment pour les séries comprenant peu d'épisodes ou dont les épisodes sont ouverts et les arcs narratifs²⁴ fortement enchâssés. Cette modalité de constitution du corpus correspond aussi à une forme spécifique de réception, assidue et intensive. Mais ce n'est pas la seule pratique de consommation des fictions sérielles. En effet, la fiction sérielle populaire, diffusée sur les chaînes généralistes de télévision, fait également l'objet d'une consommation plus vagabonde, plus ponctuelle, car corrélée à la grille de programmation tout autant qu'à la vie quotidienne. L'imbrication d'arcs narratifs étendus avec des récits clos sur eux-mêmes au sein de chaque épisode permet cette « consommation nonchalante » (Hoggart, 1970 : 295). La sérialité nous amène alors à proposer d'autres modalités de constitution du corpus, sous la forme d'échantillon ou de « carotte télévisuelle » (Macé, 2006 : 15).
- 22 François Jost identifie trois modalités de constitution des corpus par les chercheur.e.s :
[...] soit on réunit arbitrairement quelques séries qu'on aime et on leur trouve a priori des points communs [...] soit on ne se pose pas la question et on navigue en fonction de son propre goût, ce qui est la solution la plus souvent adoptée par les universitaires qui travaillent sur les séries (2014 : 13).
- 23 Jost propose une troisième voie qui consiste à « prendre comme point de départ les séries les plus populaires, les plus regardées, pour comprendre ce qu'elles nous disent du public qui les suit » (*ibid.* : 14). C'est selon cette troisième modalité que nous avons étudié la grille de programmation pour définir les frontières du corpus. Cette approche nous permet en effet d'intégrer des variables complémentaires au seul critère d'audience, parmi lesquels le caractère *mainstream* et le genre sériel en lien avec son contexte national de production / diffusion.

- 24 Le paysage télévisuel espagnol constitue un riche palimpseste. Il se compose à la fois de chaînes publiques nationales (TVE1 et TVE2) et régionales (RTPA²⁵ dans les Asturies), de chaînes privées commerciales (Antena 3, Cuatro, Telecinco et La Sexta), de chaînes à péage (Fox), de chaînes à vocation linguistique (TV3 en Catalogne), etc. Dans le cadre de cette recherche collective portant sur plusieurs pays européens, nous avons restreint notre analyse de programmation aux six principales chaînes nationales : TVE1, TVE2, Antena 3, Cuatro, Telecinco et La Sexta. Cette sélection, motivée par la dimension comparée du projet, présente un biais dans la mesure où elle masque la riche production sérielle régionale, notamment catalane. Elle a néanmoins l'intérêt de ne pas survaloriser une production régionale (catalane) déjà très étudiée au détriment des fictions nationales. La semaine témoin (du 18 au 24 octobre 2010) a été choisie selon un critère de banalité. Elle ne reflète pas le flux télévisuel espagnol dans son ensemble ; plutôt, elle est « *significati[ve]* des représentations télévisuelles de son époque, et, pour cette raison, de portée générale » (Macé, 2006 : 16). L'unité de mesure est le temps d'antenne en minutes hors publicité et non pas le nombre d'épisodes diffusés, puisque la variation des durées entraînerait un biais dans le calcul du temps d'antenne dédié à la fiction nationale et étrangère.
- 25 Au total, 29 % de la fiction sérielle diffusée au cours de notre semaine témoin est produite en Espagne et les séries américaines sont très représentées. Ce chiffre varie fortement en fonction des lignes éditoriales des chaînes. Sur la chaîne publique TVE1, la répartition entre production nationale (41 % du temps d'antenne consacré à la fiction sérielle) et production américaine (38 %) est plutôt équilibrée. Pourtant, ces productions n'ont pas le même poids en termes d'audience et de parts de marché. Deux séries nationales, *Las chicas de oro* et *Águila roja* sont diffusées à 22 h 15, c'est-à-dire durant le *prime time* espagnol, tandis que les épisodes de la série procédurale américaine *Law and Order* sont (re)diffusés la nuit, période où les audiences sont faibles. Quant aux 21 % restants de fiction sérielle diffusée, ils sont consacrés aux *telenovelas* d'Amérique latine : *Mar de amor* (Mexique) et *El clon* (Brésil, Colombie, États-Unis). La situation est différente sur la seconde chaîne publique nationale, TVE2, dont la ligne éditoriale est plus culturelle. Une seule série, américaine, est diffusée, *Desperate Housewives*. En basculant pour cette troisième saison la diffusion de la première vers la seconde chaîne, l'objectif est de compenser ses contre-performances d'audience.
- 26 Quant aux quatre autres chaînes principales, elles appartiennent à deux groupes, Atresmedia (Antena 3 et La Sexta) et Mediaset (Cuatro et Telecinco). Antena 3 a consacré cinq *prime time* (lundi, mardi, mercredi, jeudi, dimanche) de la semaine témoin à la fiction sérielle, avec une large place faite aux productions nationales puisqu'elles représentent 69 % du temps d'antenne, contre 24 % pour la fiction américaine et 8 % pour une production allemande (*Mein Leben & Ich*) diffusée en heures creuses, tôt le matin, le week-end. La production nationale constitue pour cette chaîne un fleuron de sa grille de programmation, qui a d'ailleurs choisi de lui consacrer quatre des cinq *prime time* de fiction sérielle (*La princesa de Éboli*, *Física o Química* et *Doctor Mateo*). Au contraire, la Sexta, également détenue par Atresmedia, consacre son temps d'antenne de fiction exclusivement aux productions américaines (huit titres au total) et en dehors des horaires de *prime time*, à l'exception de *Bones* diffusée le dimanche soir.
- 27 Venons-en aux chaînes du groupe berlusconien Mediaset. Le temps consacré à la fiction sérielle sur la Cuatro est réparti entre les séries américaines (sept titres) et une production allemande, *Alarm für Cobra 11*, qui occupe 66 % de ce temps de programmation

grâce aux multiples épisodes diffusés aux heures creuses, le matin en semaine. Il s'agit là de la seconde et dernière production sérielle européenne repérée au cours de la semaine témoin. Sur la Cuatro, les séries sont programmées préférentiellement à des heures de faible consommation et ne constituent pas des programmes phares. La chaîne Telecinco a quant à elle développé dès les années 1990 une ligne éditoriale axée sur la programmation de séries télévisées étrangères, ce qui lui a permis de démultiplier très largement ses audiences. Elle est également à l'origine du premier programme de télé-réalité (*Gran hermano*, soit *Big Brother*) diffusé en Espagne en 2000 avec des records d'audience et qui perdure encore aujourd'hui. Sur cette chaîne, les origines de production sont très équilibrées : 35 % du temps consacré aux séries est dédié aux productions américaines, 35 % à une *telenovela* adolescente argentine et 30 % à la production nationale, avec deux séries diffusées en *prime time*, *Tierra de lobos* et *Aída*. Au cours de notre semaine témoin, neuf productions nationales ont donc été diffusées, parmi lesquelles deux ont retenu notre attention pour cette étude, *Física o Química* et *Aída*.

Deux fictions sérielles significatives : *Física o Química* et *Aída*

- 28 Parmi les neuf productions nationales identifiées, deux genres sériels prédominent. Le public espagnol se caractérise par un fort goût pour les séries historiques : *Amar en tiempos revueltos* (TVE1), *Águila roja* (TVE1), *La princesa de Éboli* (Antena 3) et *Tierra de lobos* (Telecinco) sont des succès d'audience. Dans le cadre collectif du projet de recherche, cette spécificité espagnole a été écartée au bénéfice de séries présentant un cadre spatio-temporel contemporain. Les cinq séries restantes présentent des caractéristiques communes qui trouvent écho dans la catégorisation des *soaps* européens établie par Tamar Liebes et Sonia Livingstone (1998). Bien que leur typologie n'intègre pas l'Espagne, on retrouve dans ces productions les caractéristiques des *community soaps* : une vision idéalisée du vivre-ensemble, un territoire circonscrit et une focalisation sur les relations interpersonnelles. Parmi celles-ci, nous avons retenu deux séries mettant en scène un collectif multigénérationnel vivant dans une même aire géographique et appartenant à une même communauté : *Física o Química* (Antena 3, 2008-2011) et *Aída* (Telecinco, 2005-2014).
- 29 *Física o Química* est une série feuilletonnante centrée sur le quotidien du personnel enseignant et des élèves du lycée Zurbaran, dans la banlieue de Madrid. Elle a été produite par Ida y Vuelta, une société de production spécialisée dans les séries et programmes de télévision sur le marché national espagnol²⁶ ; sa naissance « is credited to a single “creator” (Carlos Montero) »²⁷ (Smith, 2016 : 62), bien qu'il ne soit pas son seul scénariste. Montero est scénariste de cinéma et de télévision, auteur d'un roman primé²⁸ et ami d'Alejandro Amenábar, comme la presse aime à le rappeler. *Física o Química* constitue sa création sérielle la plus saluée. Qu'il s'agisse de productions télévisuelles antérieures (*Al salir de clase*, dont il a été l'un des scénaristes) ou de son roman *Los tatuajes no se borran con láser*, Montero est connu pour ses récits, que d'aucuns jugent parfois provocants, mettant en scène des groupes d'adolescentes et d'adolescents.
- 30 Le genre sériel et le cadre spatio-temporel — un lycée en zone urbaine de nos jours — de *Física o Química* ont attiré notre attention. En effet, un établissement d'enseignement constitue un espace d'intégration et d'apprentissage des normes sociales. Si l'école peut être envisagée comme un espace visant à gommer les inégalités, c'est également souvent dans les faits un lieu où elles sont saillantes (Dubet, 2004). On trouve donc là un cadre propice à l'exploration de la mise en tension des rapports de race. Enfin, cette série a fait

l'objet d'une forte visibilité dans l'espace public et médiatique. Elle a reçu des prix²⁹ et surtout elle a fait l'objet à sa sortie en 2008 de vives critiques de la part du personnel enseignant et de parents d'élèves³⁰, qui sont allés jusqu'à demander sa déprogrammation, en raison des thèmes abordés (homosexualité, dépendances, racisme, violence), ce qui a bien évidemment eu pour effet d'attirer davantage les publics, permettant à la série de réaliser de bons taux d'audience. La première saison totalise une audience moyenne de 3 186 000 spectateurs et spectatrices, soit 18,2 % des parts de marché³¹. La série est structurée par des arcs narratifs s'étirant sur plusieurs épisodes. Elle s'inscrit dans la tendance à «

the increasing seriality and formal complexity of long-form fiction in many countries, exacerbated in the case of Spain by the extended length of episodes which requires bigger casts and yet more intricate storylines than elsewhere

³² » (Smith, *op. cit.* : 59).

- ³¹ S'il est possible d'émettre quelques réserves relatives à l'évaluation de la complexité narrative de cette fiction sérielle, sa structure basée sur des arcs narratifs s'étirant sur plusieurs épisodes nous a conduit à sélectionner l'intégralité des deux premières saisons, au cours desquelles les personnages varient peu, ce qui nous permet d'observer leurs trajectoires tout au long des 22 épisodes.
- ³² La journaliste et présentatrice de télévision québécoise Denise Bombardier a un jour déclaré : « If we could have a soap, we would have a nation³³ » (citation dans Liebes et Livingstone, 1998). En effet, comme l'a montré Enric Castelló (2009), la fiction télévisuelle participe de la construction d'une communauté — laquelle, ajoutons-nous, est structurée par des rapports sociaux, notamment de race. C'est au regard de ces observations que nous avons sélectionné la seconde série de cette étude, *Aída*. À l'instar de *Las chicas de oro* (TVE1), *Aquí no hay quien viva* (Antena 3) et *Siete Vidas* (Telecinco), dont elle est le *spin-off*, *Aída* s'attache à décrire la vie quotidienne d'un quartier populaire, Esperanza Sur, selon les codes du *soap* communautaire. Monument de la culture télévisuelle espagnole, cette fiction sérielle se caractérise par sa longévité sur les écrans et ses succès avec une audience moyenne de 3 à 5 millions de téléspectateurs et téléspectatrices³⁴, allant même jusqu'à être la série nationale la plus vue en 2007³⁵. Elle est produite par Globomedia, groupe présent dans près de 150 pays. Globomedia produit de multiples séries espagnoles à succès ainsi que des émissions de divertissement. Ses fictions sérielles se caractérisent, à l'instar d'*Aída*, par une forme industrialisée de production. Le processus créatif pivote autour de la figure centrale du producteur exécutif (Sangro, 2005) et il est totalement collectif. Une fois validé, le scénario est testé lors d'une *mesa italiana* (littéralement une table italienne) : scénaristes et acteurs se réunissent autour d'une grande table. Les acteurs et actrices lisent le scénario à voix haute et les scénaristes définissent les éléments à retravailler (Marcos Ramos, 2013 : 179).
- ³³ La place d'*Aída* dans la culture populaire, son succès auprès du public, son genre sériel et les nombreuses distinctions³⁶ obtenues expliquent son intérêt pour cette recherche. Son volume mais aussi sa sérialité centrée sur des arcs narratifs clos au sein d'un même épisode ont permis de délimiter, selon un critère thématique, un corpus de 36 épisodes diffusés pour la première fois entre 2005 et 2011, ce qui nous a dès lors permis d'adopter une perspective diachronique en couvrant huit saisons de la série.

Les stéréotypes comme pratique de signification

- 34 Massivement employée et pourtant méconnue (Amossy, 1989), la notion de stéréotype est auréolée d'un certain flou conceptuel. Dans le langage commun, le stéréotype évoque le cliché, le poncif, le lieu commun ou encore l'idée reçue ; dans le champ scientifique, ses définitions diffèrent, notamment en fonction des disciplines (*ibid.*). Par ailleurs, l'usage qui en est fait peut être l'objet de critiques. Défini comme catégorie *a priori*, le stéréotype peut masquer par son figement les points d'inflexion et mises en tension des rapports de domination : « [...] analyser les représentations médiatiques du Genre à travers le prisme des stéréotypes présente un écueil : celui de passer à côté de l'évolution des rapports de sexe qui ne comporte pas de modèle factuel ou idéologique préalable » (Julliard et Olivesi, 2011 : 39). On reproche parfois également au stéréotype d'être omniprésent et sans au-delà. Non seulement il n'y a pas d'au-delà des rapports de pouvoir, mais de plus les stéréotypes sont des opérateurs de sens qui favorisent l'intelligibilité du contenu. « Le stéréotype est apparu comme le principal garant de la stabilité du sens des textes, et plus généralement, de la lisibilité » (Dufays, 1994 : 350). Enfin, Ruth Amossy souligne que « l'indulgence dont on fait preuve à l'égard du stéréotype varie [...] en fonction du jugement de valeur porté sur l'œuvre ou le genre en question » (*op. cit.* : 42). Alors qu'il existe des invariants narratifs constitutifs de tout récit (Lits, 2008), la présence des stéréotypes tend à être associée aux productions culturelles industrialisées. « Plus un genre narratif est destiné à la consommation de masse, plus il s'avère codé, c'est-à-dire composé d'un ensemble d'éléments fixes tant au niveau de ses unités narratives que de son système actantiel » (Amossy, *op. cit.* : 42). Le rejet de cette notion est alors induit par une hiérarchie des biens culturels qui associe les fictions sérielles populaires à la prolifération de stéréotypes éculés.
- 35 La notion de stéréotype présente pourtant un intérêt majeur pour l'étude des rapports de domination, et notamment des rapports sociaux de race dans la culture. Considérant que le stéréotype est un « schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée, schème qui n'a pas besoin d'être répété littéralement pour être perçu comme une redite » (*ibid.* : 36), on peut lui attribuer à la suite de Jean-Louis Dufays (*op. cit.* : 51-57) cinq critères définitionnels : un critère quantitatif, un critère historique, un critère sémantique, un critère formel et un critère qualitatif. Nous considérons qu'il s'agit d'une *signifying practice*³⁷ (Hall, 2013 : 247) dont le mécanisme est caractéristique des technologies de pouvoir : sans noyau dur, le stéréotype advient dans sa représentation au moyen d'un processus de naturalisation. C'est en tant que « marque du citationnel » (Amossy, *op. cit.* : 42) qu'il témoigne de la fabrique de la race dans les médias, contribuant ainsi au maintien d'un ordre symbolique et social hégémonique (Hall, 2013).
- 36 L'étude de l'idéologie raciste dans ce corpus s'appuie sur l'identification des stéréotypes qui caractérisent la monstration des groupes racisés ainsi que sur la mesure de l'intensité de leurs « marqueurs ». S'appuyant sur le concept de marquage social de Wayne Brekhus (2005), Marion Dalibert explique que « les individus marqués socialement sont généralement catégorisés par des attributs identitaires "problématiques" » qui créent la différence entre des « populations ciblées » et « une majorité considérée comme neutre et générique » (Dalibert et Doytcheva, 2014 : 78). Dans la fiction télévisuelle, ces marqueurs sont à la fois discursifs, visuels et narratifs. Ils sont identifiés en lien avec le contexte

social du « texte » étudié (par exemple un accent argentin constitue un marqueur racial au regard de l'histoire coloniale de l'Espagne). Leur intensité est mesurée sur une échelle qui s'étend de l'implicite (niveau 0) à un rôle dans la trame narrative (niveau 3) en passant par une monstration « connotée » (niveau 1) et des assignations verbales explicites (niveau 2) (Biscarrat et Meléndez Malavé, 2014). Cette grille d'analyse intègre les marqueurs discursifs — le silence des personnages ou leur désignation par des insultes et des sobriquets — tout autant que les marqueurs visuels — le choix des costumes ou les attitudes corporelles — et narratifs — la fonction d'un personnage dans un arc narratif.

Modalités de matérialisation de l'idéologie raciste

Un « racisme manifeste » qui configure le champ du visible / dicible

- 37 L'étude du corpus met au jour l'existence d'une véritable « grammaire de la race » (Hall, 2017a : 370) qui s'exprime tout d'abord par le recours à des stéréotypes ouvertement racistes. Ces stéréotypes sont construits selon une norme implicite de blancheur. Par exemple, dans *Física o Química*, les personnages présentés comme étrangers sont saisis par deux régimes de monstration distincts. Les personnages montrés comme blancs bénéficient d'une reconnaissance professionnelle puisqu'ils sont membres de l'équipe enseignante. Ces professeurs, originaires d'Amérique du Sud, sont alors davantage caractérisés par des stéréotypes de genre — selon une matrice hétéronormée — que de race. Jonathan, le professeur de sport, incarne une masculinité assignée au corps : il est montré comme beau, mais idiot. Sa plastique musclée génère le désir des femmes tout autant que du mépris pour sa supposée bêtise. Quant à Miguel, il incarne un stéréotype positif de masculinité hégémonique. Le concept d'hégémonie appliqué ici à la masculinité désigne « la dynamique culturelle par laquelle un groupe revendique et maintient une position sociale de *leadership* » (Connell, 2014 : 74). La masculinité est envisagée comme rapport de pouvoir dynamique dont nous pouvons saisir les agencements au travers des productions culturelles. Ce professeur de théâtre argentin est dépeint comme un amoureux des belles lettres et des femmes. C'est un séducteur qui multiplie les conquêtes féminines. Il cumule donc des privilèges, par son rang hiérarchique de professeur et par sa performance de masculinité au sein de la matrice hétérosexuelle. Pour ces deux personnages, « le système de représentations de la race et celui du genre se sont imbriqués et ont été coproduits » (Dalibert, 2014 : 65). Le fait que la performance de genre soit plus saillante que celle de race ne rend pas celle-ci inopérante. Au contraire, le stéréotype du séducteur argentin incarné par Miguel est justement construit à l'intersection du genre et de la race, saisis par une matrice hétéronormée.
- 38 La monstration des personnages non blancs révèle par contraste l'implicite de blancheur qui structure ces représentations. Les deux personnages — et la famille de l'un d'entre eux — explicitement racisés sont élèves au lycée. Dès le premier épisode de la saison 1, l'idéologie raciste se manifeste par le recours à l'injure. Raima est traitée de *negra*³⁸ par des camarades de classe — deux garçons incarnant des performances de masculinité hégémonique — qui continueront de la raciser par le recours à l'insulte, allant pour cela jusqu'à falsifier les commentaires d'une enseignante ayant elle-même tenu des propos racistes quoiqu'elle s'en défende. « Que se puede esperar de una caribeña? Cualquier esfuerzo será inútil »³⁹, inscrivent-ils sur les fiches de celle qui a ironisé sur *la pachorra caribeña*⁴⁰ de la jeune Raima (saison 1, épisode 2). Le recours à l'insulte, au moyen de

stéréotypes raciaux exacerbés, caractérise également la monstration de Jan, un lycéen chinois qui subit des violences verbales et physiques de la part de ses camarades. Affublé des quolibets *culo amarillo*, *rollito de primavera*, *Pikachu*⁴¹, il subit plusieurs agressions racistes : ses agresseurs lui plongent la tête dans les toilettes, brûlent son sac, le dénudent dans les vestiaires avant de le peindre en jaune. Cette agression marque un point d'inflexion dans la monstration des rapports de race. Deux enseignants divergent sur la lecture qu'il faut faire de l'événement. C'est finalement sous l'angle du bizutage et non de l'agression raciste qu'elle est traitée, ou plutôt non traitée puisqu'il s'agira dès lors de ne pas intervenir pour ne pas empirer la situation du lycéen.

- 39 Si la mise au programme du racisme par la série peut à première vue sembler positive, l'analyse des stéréotypes révèle qu'au-delà du discours apparent de condamnation — incarné par le corps professoral, des personnages féminins assignés au *care* ou un lycéen dérogeant à la masculinité hégémonique en raison de son homosexualité —, c'est toute une idéologie raciste qui se trouve renforcée. Lorsqu'elle n'est pas dépeinte par des insultes racistes, Raime est montrée comme indolente et lascive, ne s'animant que pour danser dans les couloirs (saison 1, épisode 1), un autre stéréotype colonial qui témoigne de la réappropriation d'une pratique culturelle à des fins de sexualisation des femmes noires. Quant à Jan, il courbe l'échine et se montre d'abord conforme aux stéréotypes associés à son groupe ethnique : il est travailleur, silencieux et obéissant. Si polémique au regard des thématiques et mobilisations à son endroit (Gallo, 2008), la série ne bouscule pas les publics par un positionnement antiraciste. Au contraire, son idéologie prend la forme d'un « racisme manifeste », terminologie qui renvoie à « toutes les situations où des personnes qui font profession d'élaborer un raisonnement ouvertement raciste ou de défendre des positions politiques, des arguments ou des opinions racistes qui sont présentées de manière ouverte et favorable » (Hall, 2017a : 368).
- 40 Le recours aux stéréotypes racistes est rendu possible dans *Física o Química* par le positionnement provocateur de la série et l'assignation du racisme à des conduites individuelles. Une mécanique similaire de légitimation de la parole raciste opère dans *Aída*. En effet, son genre sériel situe cette fiction du côté de la comédie, ce qui légitime dès lors l'usage des stéréotypes racistes sous le couvert de l'humour, comme si le rire autorisait un « suspens éthique » (Coulomb-Gully, 2012b : 214). Les rapports de race y sont également façonnés par un implicite de blancheur qui se traduit par le recours massif aux stéréotypes. Lorsque Macu se retrouve enceinte à la suite d'un rapport sexuel avec un jeune homme noir, David (saison 5, épisode 74), celui-ci incarne le stéréotype de la performance sexuelle satisfaisante pour les femmes blanches mais irresponsable (il échappe à sa paternité) des hommes noirs telle qu'il est construit par un imaginaire colonial qui hiérarchise genre et race dans une matrice hétérosexuelle (Dorlin, 2008). Ainsi chaque groupe ethnique est-il associé à des stéréotypes raciaux : les Arabes sont suspectés de terrorisme, les Asiatiques sont montrés comme interchangeables, de petite taille, jaune de peau et leur prononciation de l'espagnol est moquée ouvertement. Le recours à l'insulte est en effet une constante de la construction des rapports de race dans notre corpus. Les Asiatiques sont invectivés avec des quolibets tels que « Tamagochi » ou *la gran muralla*⁴², tandis que le personnage récurrent d'Oswaldo, originaire d'Amérique du Sud, est appelé « Machu Picchu » en référence à ses origines ou « Mowgli », selon un *topos* de la sauvagerie construit par le discours colonial en Abya Yala⁴³ (Federici, 2017). Qu'il opère sous le couvert de la provocation ou de l'humour, le recours à l'insulte est un signifiant de l'idéologie raciste. En mobilisant des stéréotypes racistes, l'insulte opère tel

un rite d'interpellation, un marqueur qui stigmatise. « La frontière linguistique créée par le pouvoir linguistique vise à s'arroger le droit de la double désignation de l'autre comme étranger et de l'étranger comme autre » (Le Blanc, 2010 : 40). Facilement reconnaissable, le racisme manifeste est alors tout aussi facilement condamnable ou soumis à une réception distanciée. Pourtant, la légitimité conférée par le genre sériel et le recours à l'humour participe du maintien d'un champ du dicible et du visible façonné par les rapports sociaux de race. En concentrant l'attention sur la mise au programme explicite du racisme, la fiction sérielle rend dans le même temps possible le maintien d'un répertoire implicite qui façonne en profondeur les représentations.

Aux racines de la race : les implicites de la fiction sérielle

- 41 Conjointement aux démonstrations explicites des rapports sociaux de race dans la fiction, l'idéologie raciste se manifeste par un « racisme inconscient » (Hall, 2017a : 369) qui structure en profondeur les modalités du donné-à-voir télévisuel. Ce « racisme déductible » désigne « des représentations naturalisées d'événements ou de situations liées à la race, qu'ils soient "factuels" ou "fictifs", qui reposent sur des prémisses racistes ou inscrivent en elles des propositions racistes qui se présentent comme des *hypothèses incontestées* » (*ibid.* : 368-369). En prenant en compte les arcs narratifs et l'évolution des marqueurs, l'étude des stéréotypes permet d'accéder à ce substrat de la fiction sérielle. Au sein de notre corpus, nous avons mis au jour trois motifs. D'abord, le racisme implicite fonctionne par exclusion de la sphère du discours. Les personnes racisées ne bénéficient pas du même accès à la parole que les personnes montrées comme non racisées, c'est-à-dire blanches. Dans une scène emblématique de l'idéologie raciste qui structure la fiction sérielle *Aída*, Mauricio, patron du bar Reynolds et employeur — ou plutôt devrions-nous dire exploiteur — d'une main-d'œuvre latino-américaine bon marché est condamné à du travail d'intérêt général dans un centre d'accueil pour réfugiés et réfugiées après avoir dégradé une statue célébrant le travail des migrants et migrantes (saison 8, épisode 148). Dans ce centre qu'il considère comme *el paraíso del chiste*⁴⁴, Mauricio multiplie les violences verbales à caractère raciste dont il est coutumier. Ce racisme manifeste détourne l'attention d'un sous-texte qui déroge à la seule caractérisation du personnage. Alors qu'une femme voilée apparaît à l'écran, Mauricio pose son mouchoir⁴⁵ sur sa tête et pousse des cris perçants visant à imiter ceux des femmes d'Afrique du Nord. À nouveau, l'humour autorise ici l'humiliation raciste. Mais, au-delà de l'attitude de Mauricio, les rapports sociaux de race se manifestent ici par les choix filmiques. Non seulement la personne agressée ne prononce pas un mot, mais surtout elle échappe immédiatement au regard du public. Inaudible, elle est aussi invisibilisée car filmée en position extérieure au champ de la caméra : elle se trouve dans les marges et n'est qu'entraperçue. Cette femme n'a pas accès au discours ni même à la visibilité dans cet espace médiatique de la fiction.
- 42 Lorsque les personnages racisés occupent une fonction narrative plus développée, leur appartenance au collectif incarné par la fiction ne se fait pas au même prix. Le racisme implicite se manifeste alors par un discours sur les coûts de l'intégration. Par ses relations avec des groupes minoritaires, le lycéen chinois Jan s'intègre progressivement aux lycéens de *Física o Química*. Ce régime de monstration, qui contredit le stéréotype du communautarisme chinois incarné par sa famille, peut être perçu comme positif. Pourtant, au fil des arcs narratifs, la coexistence de deux cultures est montrée comme impossible. En rupture familiale, Jan se soumet finalement à un mariage forcé qui brise

son appartenance à la communauté du lycée. Privé d'un Noël en famille par son patron exploiteur, Oswaldo réveillonne finalement avec la population du quartier (*Aída*, saison 8, épisode 142). Mais cette inclusion au collectif a un coût : celui de la rupture avec sa famille, avec qui il n'est pas en mesure de célébrer cette fête. Le quartier d'Esperanza Sur tout comme le lycée Zurbarán constituent ici des micro-scènes nationales dont l'appartenance pour les personnages racisés est conditionnée à certains coûts (la rupture avec la culture et les liens avec le pays d'origine). Cette hypothèse se présente sous le registre de l'évidence, du sens commun. En somme, elle naturalise une idéologie raciste qui pose comme postulat la nécessité de « blanchir » sa culture d'origine.

- 43 Le motif de l'émancipation des personnages racisés est pétri de rapports sociaux de race sous-jacents. Oswaldo, *alias* Machu Picchu, développe au fil des saisons des stratégies de résistance face aux violences verbales et physiques de son patron. Son processus d'autonomisation culmine lorsqu'il administre une gifle à Mauricio (*Aída*, saison 6, épisode 100⁴⁶). Mais, s'il s'émancipe progressivement du joug de son patron et gagne la reconnaissance du quartier, son autonomisation est toute relative. Alors qu'il bénéficie enfin d'un peu de pouvoir, il reproduit les violences qu'il a subies. Dans un jeu de miroir, Machu Picchu imite le racisme et les manières injurieuses de Mauricio qui devient son souffre-douleur. Cette reproduction mimétique des rapports de pouvoir se nourrit d'un « racisme déductible » qui, alors que la série semble condamner le racisme de Mauricio, ne contribue en fait qu'à renforcer la fabrique médiatique de la race. Cette inversion des stéréotypes est en effet façonnée par le présupposé que les migrant.e.s sont « la véritable source du problème » (Hall, 2017a : 369). Sous le couvert de bonnes intentions, « [l]a majorité des émissions télévisées traitant des “problèmes sociaux” liés à la race et à l'immigration repose sur des postulats racistes de ce type » (*ibid.*). Si cette inversion des rapports de pouvoir peut ponctuellement élargir le champ du donné-à-voir, elle ne remet donc pas en question les soubassements racistes qui organisent le récit télévisuel.

Un point de comparaison

- 44 Dans un souci de mise en perspective de l'analyse empirique, on pourra établir ici un point de comparaison avec la fiction sérieuse française, si tant est que cette désignation fasse sens au regard de l'hétérogénéité des genres et des formats. Le comparatisme a posteriori a une valeur heuristique dans la mesure où « il permet de déconstruire l'exceptionnalité supposée de certains cas en les confrontant avec d'autres » (Geoffroy, Le Renard et Laplanche-Servigne, 2012 : 177). Son second apport est de mettre en lumière des oublis ou des lacunes de la recherche. Enfin, il permet « une distanciation salutaire par rapport à l'objet et une réflexivité sur les stratégies d'enquête et d'interprétation » (*ibid.*).
- 45 Comparant *The Wire* (HBO, 2002-2008) à la fiction sérieuse française, Éric Macé (2013) montre que la diversification des *castings* s'est faite au prix de trois stratégies d'évitement de la question raciale dans la production française. Cette démarche, caractéristique d'un universalisme républicain qui se veut « indifférent aux différences », se traduit selon Macé par la multiplication de contre-stéréotypes dont la monstration se fait à moindre coût symbolique. Son étude des représentations, couplée à des entretiens avec des scénaristes, met au jour trois stratégies de visibilité des minorités racisées.
- 46 D'abord, la fiction sérieuse évite les « rôles négatifs ou ambivalents des personnages non blancs » (*ibid.* : 198). On observe ici une différence avec les séries de notre corpus. Les

parents de Jan dans *Física o Química* apparaissent comme sévères, conservateurs et peu soucieux de l'épanouissement de leur fils. Ils sont en faveur du mariage blanc et opposent de nombreux refus à leur fils, qu'il s'agisse de fréquenter Paula ou d'effectuer un stage dans une agence de publicité. Le feuilleton *Aída* n'a pas non plus hésité à mettre en scène un personnage noir délinquant, Doble K, ce qui a d'ailleurs valu à la série de nombreuses critiques dont se défend l'un de ses scénaristes, Raúl Díaz : « En el capítulo de 'Doble K' el personaje de color resulto ser un ladrón y eso nos trajo muchas críticas. Mi duda es, ¿ya no puedes poner a un negro como el malo de la trama? »⁴⁷ (Marcos Ramos, 2014 : 63). La comparaison donne ici à voir l'importance de l'ancrage socioculturel national des séries contemporaines.

- ⁴⁷ Le second évitement repéré par Macé concerne « les récits centrés sur des groupes sociaux ou familiaux non blancs afin de prévenir les procès en “communautarisme” » (2013 : 199). Sans statuer sur la question de l'attaque en communautarisme pour le cas espagnol, on observe néanmoins ici une convergence puisque, lorsque les personnages racisés jouent un rôle actif dans un arc narratif, ils sont en relation directe avec les personnages blancs. Il n'y a pas d'arc narratif développé concernant exclusivement les personnages non blancs. La seule inflexion à ce régime de monstration aurait pu être le mariage blanc de Jan dans *Física o Química*, mais sa mise en récit se fait selon un prisme de blanchité qui n'intègre guère les enjeux familiaux et/ou de régularisation. Le scénariste Mario Montero, qui a travaillé sur *Aída*, considère d'ailleurs que les personnages de migrants et migrantes se situent au deuxième ou troisième plan dans les fictions sérielles espagnoles, au contraire des séries américaines (Marcos Ramos, 2014 : 51). Fiction française et fiction espagnole coïncident ici dans le substrat de blanchité qui structure leurs scénarios.
- ⁴⁸ Le troisième évitement est celui de « l'ethnicité des personnages » (Macé, 2013 : 200), c'est-à-dire que les discriminations ethnoraciales vécues par les personnages racisés ne sont pas problématisées dans le discours sériel. Par exemple, pour un personnage non blanc, une tension narrative liée à la classe sociale sera préférée à la question du racisme. Sur ce point, les fictions nationales divergent. *Física o Química* tout comme *Aída* se sont en effet positionnées sur cette question, qu'il s'agisse d'une stratégie de promotion d'une part ou de la réponse à une controverse d'autre part. Volontairement ou non, ces séries ont ainsi à leur manière contribué à porter à l'ordre du jour médiatique la question du racisme.

Conclusion

- ⁴⁹ Les stéréotypes sont des opérateurs de sens dont l'étude permet d'accéder à la manière qu'ont les représentations médiatiques de travailler les rapports de pouvoir et d'être travaillées par ceux-ci. Leur principe de répétition fait de la fiction sérielle un dispositif cohérent, naturalisant par là les substrats idéologiques qui la sous-tendent. En développant des outils permettant d'articuler l'identification des stéréotypes à l'évolution du récit médiatique, il devient possible de mettre au jour les implicites racistes qui organisent le récit télévisuel. Le stéréotype est donc loin d'être un outil obsolète pour accéder à la fabrique du sens. Contrairement aux idées reçues, il n'est en rien désuet ou daté ; au contraire, il constitue une notion pertinente pour mettre au jour les modalités de matérialisation des rapports de race.

- 50 Ainsi les résultats de cette étude soulignent-ils les rapports de pouvoir qui structurent les modalités du donné-à-voir télévisuel. En l'absence d'une étude en réception, nous ne saurions néanmoins préjuger des appropriations et des usages qu'en font les publics. Gageons toutefois que l'humour et le caractère fictionnel tout autant que la promesse du divertissement faite par ces émissions contribuent à maintenir un « territoire idéologique » (Hall, 2008 : 58) structuré par une idéologie raciste. Il ne s'agit pas ici de souscrire à une rhétorique des effets qui nierait toute capacité de résistance des publics. Plutôt, l'enjeu de cette analyse des représentations réside dans la conception d'une approche critique des productions médiatiques selon une perspective qui, quoique classique pour les *cultural studies*, mérite encore d'être développée dans le champ des études franco-espagnoles.
- 51 En effet, la production sérielle espagnole n'est encore que trop peu étudiée dans l'Hexagone. Une partie de sa production est pourtant consommée en France, à l'instar de *Física o Química* qui a été diffusée sous le titre de *Physique ou chimie* avec succès sur NRJ12 puis rediffusée sur Numéro 23, ou encore des *Bracelets rouges*, adaptation française de la série catalane *Pulseres Vermelles* dont les premiers épisodes ont été diffusés en février 2018 sur TF1. Pourtant, l'étude de ces corpus permet, d'une part, de contrebalancer le cliché de l'uniformisation culturelle à l'ère de la mondialisation et, d'autre part, de reconfigurer le regard que nous portons sur les spécificités nationales. La mécanique de l'idéologie raciste mise au jour ici trouve en effet certains échos dans l'organisation des rapports sociaux de race dans les médias français. Discuter cette catégorie d'analyse au-delà des fictions sérielles françaises ou américaines permet alors d'envisager ces rapports de pouvoir à l'échelle internationale.

BIBLIOGRAPHIE

AGENCE DES DROITS FONDAMENTAUX DE L'UNION EUROPÉENNE (2008), *Guide de la diversité culturelle pour les émissions d'information sur les télévisions de service public*. [En ligne]. <http://fra.europa.eu/fr/publication/2012/le-guide-de-la-diversit-culturelle-pour-les-missions-dinformation-sur-les-tlvisions>. Page consultée le 2 octobre 2018.

AMOSSY, Ruth (1989), « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, 73 : 29-46.

BISCARRAT, Laetitia et Natalia MELÉNDEZ MALAVÉ (2014), « De la exclusión a la heteronomía. Inmigrantes en la ficción televisiva *Aída* », *ICONO 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 12(1) : 319-346.

BREKHUS, Wayne (2005), « Une sociologie de l'« invisibilité » : réorienter notre regard », *Réseaux*, 129-130 : 243-272.

CAPELLA MÁRQUEZ, Angela (2011), La imagen del adolescente inmigrante en las series de televisión. A propósito de *Física o Química*. Mémoire de communication sociale, sous la direction d'Antonio M. BAÑÓN HERNÁNDEZ, Almería, Université d'Almería.

- CASTELLÓ, Enric (2009), « The nation as a political stage. A theoretical approach to television fiction and national identity », *The International Communication Gazette*, 4 : 303-320.
- CERVILLE, Maxime (2011), « L'expérience spectatorielle comme technique de soi racialisante », *Recherches en communication*, 36 : 101-118.
- CERVILLE, Maxime (2013), *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éditions Amsterdam.
- CHEVALIER Pierre, Sylvie PIALAT et Franck PHILIPPON (2011), *Fiction française, le défi de l'écriture et du développement*, Paris, Ministère de la culture et de la communication.
- CONNELL, Raewyn (2014), *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam.
- COULOMB-GULLY, Marlène (2012a), « Les femmes politiques au miroir des fictions télévisuelles. Commander in Chief et L'État de Grâce : une comparaison France / États-Unis », *Modern & Contemporary France*, 20(1) : 37-51.
- COULOMB-GULLY, Marlène (2012b), « Les Guignols de l'Info. Le "genre" de la satire », *Réseaux*, 171 : 189-2016.
- COULOMB-GULLY, Marlène (2014), « Inoculer le genre. Le genre et les SHS : une méthodologie traversière », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4, DOI : 10.4000/rfsic.837.
- DALIBERT, Marion (2014), « Quand le genre représente la race. Les processus d'ethnoracialisation dans la couverture médiatique de Ni putes ni soumises », dans Béatrice DAMIAN-GAILLARD, Sandy MONTAÑOLA et Aurélie OLIVESI (dir.), *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbation, reconfigurations*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 55-66.
- DALIBERT, Marion et Milena DOYTCHIEVA (2014), « Migrants roms dans l'espace public : (in)visibilités, contraintes », *Migrations-Société*, 26(152) : 75-90.
- DEL PINO, Cristina (2006), « El "brand placement" en seis series españolas. De *Farmacia de guardia* a *Periodistas* : un estudio empírico », *Revista Latina de Comunicación Social*, 61. [En ligne]. <http://www.revistalatinacs.org/200617delPino.htm>. Page consultée le 25 juin 2019.
- DORLIN, Elsa (2006), *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte.
- DUBET, François (2004), *L'école des chances. Qu'est-ce qu'une école juste ?*, Paris, Seuil.
- DUFAYS, Jean-Louis (1994), *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga.
- DYER, Richard (2015), « La lumière du monde : photographie, cinéma et blanchité », *Poli*, 10 : 16-41.
- ECO, Umberto (1994), « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 12(68) : 9-26.
- FALQUET, Jules (2016), « La combinatoire *straight*. Race, classe, sexe et économie politique : analyses matérialistes et décoloniales », *Cahiers du genre*, 3 : 73-96.
- FEDELE, Maddalena et García MUÑOZ NÚRIA (2010), « El consumo adolescente de la ficción seriada », *Vivat Academia*, 111 : 47-64.
- FEDERICI, Silvia (2017), *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, Paris, Éditions Entremonde en collaboration avec Senonevero.

- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Erika (2012), « La presencia de las grandes marcas en la ficción española el caso de Coca-Cola en *El Barco* de Antena 3 », *Redmarka : revista académica de marketing aplicado*, 9 : 61-89.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2006), « La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido. *El Comisario y Hospital Central* », *Revista Latina de Comunicación Social*, 61 : (s.p.).
- GALÁN FAJARDO, Elena (2007), *La imagen social de la mujer en las series de ficción*, Cáceres, Ediciones Universidad de Extremadura.
- GALLO, Isabel (2008), « La serie que engancha a los jóvenes y asusta a los padres », *El País*, 22 février. [En ligne]. https://elpais.com/diario/2008/02/22/radiotv/1203634801_850215.html. Page consultée le 25 juin 2019.
- GANZ-BLAETTLER, Ursula (2011), « Récits cumulatifs et arcs narratifs », dans Sarah SEPULCHRE (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 179-192.
- GEOFFRAY, Marie-Laure, Amélie LE RENARD et Soline LAPLANCHE-SERVIGNE (2012), « Comparer *a posteriori* : retour sur une expérience collective de recherche », *Terrains & travaux*, 21 : 165-180.
- GUILLAUMIN, Colette (1972), *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*, Nice, Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles.
- HALL, Stuart (2008), « La culture, les médias et l'effet idéologique », dans Hervé GLEVAREC, Éric MACÉ et Éric MAIGRET (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin / INA, p. 41-60.
- HALL, Stuart (2013), « The spectacle of the "other" », dans Stuart HALL, Jessica EVANS et Sean NIXON (dir.), *Representation*, Londres, Sage, p. 215-287.
- HALL, Stuart (2017a), « Le blanc de leurs yeux : idéologies racistes et médias », dans Maxime CERVULLE (dir.), *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 365-373.
- HALL, Stuart (2017b), « Notes sur la déconstruction du "populaire" », dans Maxime CERVULLE (dir.), *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 187-197.
- HOGGART, Richard (1970), *La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit.
- IGARTUA PEROSANZ, Juan José et al. (2007), « El tratamiento informativo de la inmigración en los medios de comunicación españoles. Un análisis de contenido desde la Teoría del Framing », *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 13 : 91-110.
- IGARTUA PEROSANZ, Juan José et al. (2011), « La imagen de la inmigración en la ficción televisiva de prime time. Un estudio de análisis de contenido », dans Francisco Javier GARCÍA CASTAÑO et Nina KRESSOVA (dir.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Migraciones en Andalucía*, Granada, Instituto de Migraciones, p. 219-228.
- IGARTUA PEROSANZ, Juan José, Lifeng CHENG et Carlos MUÑIZ (2005), « La inmigración en la prensa española. Aportaciones empíricas y metodológicas desde la teoría del encuadre noticioso », *Migraciones*, 17 : 143-181.
- JENKINS, Henry (2008), « La "filk" et la construction sociale de la communauté des fans de science-fiction », dans Hervé GLEVAREC, Éric MACÉ et Éric MAIGRET (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin / INA, p. 212-222.
- JOST, François (2014), « Webséries, séries TV : allers-retours. Des narrations en transit », *Télévision*, 5(1) : 13-25.

JULLIARD, Virginie et Aurélie OLIVESI (2011), « La presse écrite d'information : un média aveugle à la question du genre », *Sciences de la société*, 83 : 36-53.

KERGOAT, Danièle (2005), « Rapports sociaux et division du travail entre les sexes », dans Margaret MARUANI (dir.), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, Paris, La Découverte, p. 94-101.

LACALLE, Charo (2008), *El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad*, Barcelone, Omega.

LACALLE, Charo (2012), « Género y edad en la recepción de la ficción televisiva », *Comunicar. Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 39 : 111-118.

LACALLE, Charo et Deborah CASTRO (2018), « Fandom televisivo y construcción de identidad. Análisis de los comentarios de las fans españolas y los community managers », *Revista Latina de Comunicación Social*, 73 : 1-18.

LAURETIS, Teresa de (2007), *Théorie queer et culture populaire. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.

LE BLANC, Guillaume (2010), *Dedans, dehors. La condition de l'étranger*, Paris, Seuil.

LIEBES, Tamar et Sonia LIVINGSTONE (1998), « European soap operas. The diversification of a genre », *European Journal of Communication*, 13(2) : 147-180.

LITS, Marc (2008), *Du récit au récit médiatique*, Bruxelles, De Boeck Université.

LORITE, Nicolás (2004), « Como tratar la inmigración en los medios pensando en la interculturalidad », *Red digital. Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas*, 5. [En ligne]. http://reddigital.cnice.mecd.es/5/firmas_nuevas/informes/infor_3_ind.html. Page consultée le 25 juin 2019.

LORITE, Nicolás (2014), *Tratamiento informativo de la inmigración en España 2002*, Madrid, Instituto de Migraciones y Servicios Sociales.

MACÉ, Éric (2006), *La télévision et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, Armand Colin.

MACÉ, Éric (2007), « Des "minorités visibles" aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, hors-série : 69-87.

MACÉ, Éric (2008), *Représentation de la diversité dans les programmes de télévision*, synthèse du rapport remis à l'Observatoire de la diversité dans les médias audiovisuels du Conseil supérieur de l'audiovisuel, Paris, CSA / Inathèque.

MACÉ, Éric (2013), « La fiction télévisuelle française au miroir de *The Wire*. Monstration des minorités, évitement des ethnicités », *Réseaux*, 181(5) : 179-204.

MARCOS RAMOS, María (2013), *La imagen de los inmigrantes en la ficción televisiva de prime time. Análisis y recomendaciones para los profesionales*. Thèse de doctorat, sous la direction de Juan José IGARTUA PEROSANZ, Salamanque, Université de Salamanque.

MARCOS RAMOS, María (2014), *La imagen de los inmigrantes en la ficción televisiva de prime time*, Madrid, Ediciones Universidad de Salamanca.

MASANET, María José, Pilar MEDINA BRAVO et Joan FERRÉS (2018), « Myths of romantic love and gender-based violence in the fan forum of the spanish teen series *Los Protegidos* », *Young*, 26(4) : 96-112.

- MAYOR MAYOR, Francesc (2014), « Transmedia storytelling desde la ficción televisiva serial española. El caso de Antena 3 », *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 19 : 69-85.
- MEMMI, Albert (1982), *Le racisme. Description, définition, traitement*, Paris, Gallimard.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2014), « Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE *Mujeres y Con dos tacones* (2005-2006) », *Area Abierta*, 14(3) : 61-80.
- MONTERO, Yolanda (2006), *Televisión, valores y adolescencia*, Barcelone, Gedisa.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, Raúl, Félix ORTIZ GORDO et Virginia SÁEZ NÚÑEZ (2014), « Contenidos transmedia de las teleseries españolas: clasificación, análisis y panorama en 2013 », *Communication & Society*, 27(4) : 73-94.
- RUBIO HERNÁNDEZ, María del Mar et Francisco Javier LÓPEZ RODRÍGUEZ (2012), « El fan fiction de temática homoerótica inspirado por productos audiovisuales. Una aproximación desde la narrativa », *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10 : 1183-1198.
- SÁNCHEZ CASTILLO, Sebastián et Esteban GALÁN (2016), « Narrativa transmedia y percepción cognitiva en *El Ministerio del Tiempo* (TVE) », *Revista Latina de Comunicación Social*, 71 : 508-526.
- SANGRO COLÓN, Pedro (2005), « El piloto de las series de televisión: análisis de *Aída*, primera spin off española », *Comunicar, Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25. [En ligne]. <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=25&articulo=25-2005-145>. Page consultée le 25 juin 2019.
- SCOLARI, Carlos (2013), *Narrativas transmedia : cuando todos los medios cuentan*, Barcelone, Deusto.
- SENDÍN GUTIÉRREZ, José Carlos et Patricia IZQUIERDO IRANZO (2008), *Guía práctica para los profesionales de los Medios de Comunicación: Tratamiento Mediático de la Inmigración*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración Dirección General de Integración de los Inmigrantes.
- SMITH, Paul Julian (2016), *Dramatized Societies. Quality Television in Spain and Mexico*, Liverpool, Liverpool University Press.

NOTES

1. Sous-représentation des personnages étrangers-immigrés dans les émissions [de fiction] produites en Espagne (soit 76,5 % de séries, comédies de situation et miniséries, 23,5 % de longs métrages) étant donné qu'ils représentent seulement 7,8 % des personnages qui y sont représentés (traduction de l'auteure).
2. Voir par exemple Igartua Perosanz et al. (2007) ; Igartua Perosanz, Cheng et Muñiz (2005) ; Lorite (2004).
3. En Espagne, les travaux empiriques sur le traitement de l'immigration dans la fiction télévisuelle sont pratiquement inexistantes (traduction de l'auteure).
4. « Sexo, drogas, racismo y homosexualidad... las historias de *Física o Química* », *20minutos*, 17 mars 2018.
5. Dépêche de l'agence de presse EFE, 12 novembre 2010 : une série courageuse polémique et qui fait réagir (traduction de l'auteure).
6. Sexe, drogue, racisme, homosexualité (traduction de l'auteure).

7. Nous les gens qui produisons *Aída*, nous ne sommes pas racistes. Dans certains épisodes, surtout au début, on pourrait le penser. Mais je crois que c'est tout le contraire, je crois que c'est une série inclusive (traduction de l'auteure).
8. Ce guide existe en version espagnole également : *Un conjunto de herramientas para la diversidad para programas fácticos en el ámbito de la televisión de servicio público* (2010).
9. [En ligne]. <https://es.statista.com/estadisticas/475958/penetracion-de-television-en-espana/>. Page consultée le 10 avril 2018.
10. Rapport de Barlovento Comunicación selon les chiffres de Kantar Media. [En ligne]. <https://www.audiovisual451.com/el-consumo-televisivo-desciende-en-espana-en-2016-pero-la-inversion-publicitaria-crece-por-tercer-ano-consecutivo/>. Page consultée le 10 avril 2018.
11. Rapport de Barlovento Comunicación selon les chiffres de Kantar Media. [En ligne]. <http://www.periodistadigital.com/documentos/2011/01/04/ANALISIS%20TELEVISIVO%202010.pdf> Page consultée le 10 avril 2018.
12. Rapport de Barlovento Comunicación selon les chiffres de Kantar Media. [En ligne]. https://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANALISIS_TELEVISIVO_2011%5b2%5d.pdf. Page consultée le 10 avril 2018.
13. Rapport de Barlovento Comunicación selon ses chiffres propres, Infoadex, INE, CNMC et Kantar Media. [En ligne]. <https://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANUALES/analisis-televisivo-2017-Barlovento.pdf>. Page consultée le 10 avril 2018.
14. Conseil supérieur de l'audiovisuel, « L'audience des programmes de fiction dans les grands pays européens entre 2009 et 2012 ». [En ligne]. <https://www.csa.fr/Informer/Toutes-les-actualites/Actualites/L-audience-des-programmes-de-fiction-dans-les-grands-pays-europeens-entre-2009-et-2012>. Page consultée le 22 septembre 2018.
15. Selon l'agence The Wit, MipTV 2014.
16. Comme toute entreprise de catégorisation de ce type, cette proposition ne tend pas à l'exhaustivité ; plutôt, elle fournit une grille d'intelligibilité de la multiplicité des travaux sur la fiction sérieuse espagnole.
17. Telecinco, *Responsabilidad Corporativa. Informe 2010* et Grupo Antena 3, *Informe anual y de responsabilidad corporativa 2010*.
18. Le gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero est d'ailleurs à l'origine de la loi en faveur de l'avortement de 2010 : *Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo*.
19. Grupo Antena 3, *Informe anual y de responsabilidad corporativa 2010*.
20. *Quinto informe de evaluación sobre la aplicación del código de autorregulación de contenidos televisivos e infancia* (2010).
21. « Mauricio viene haciendo comentarios racistas que nunca han sido publicados en La Vanguardia, Verte, Minuto digital, Diario crítico... por citar sólo alguno de los medios más alarmados por el lenguaje de este personaje ». [En ligne]. https://www.telecinco.es/aida/mauricio/Aida-convertido-nacional-comentario-catalanes_0_1310400071.html. Page consultée le 28 septembre 2018.
22. « El gobierno chino exige que Telecinco pida disculpas », *El Mundo*, 22 mai 2014. [En ligne]. <http://www.elmundo.es/television/2014/05/22/537e2fc4e2704e5c208b4581.html>. Page consultée le 28 septembre 2018.
23. Direction du programme : Seok-Kyeong Hong-Mercier, Université de Séoul. Financements Conseil régional d'Aquitaine et Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
24. « Par arc narratif, on entend un scénario particulier qui suit le modèle dramaturgique classique [...]. Dans une série à épisodes, l'arc est intentionnellement prolongé au-delà d'un épisode donné de manière à inciter les téléspectateurs à revenir pour découvrir le dénouement dans un épisode ultérieur » (Ganz-Blaettler, 2011 : 189). Les arcs narratifs sont caractéristiques des formes de production sérieuse en tant qu'ils participent à la fidélisation des publics.
25. Televisión del Principado de Asturias.

26. Créée en 2002, *Ida y Vuelta* a été absorbée par le groupe Boomerang TV en 2011.
27. est créditée à un seul « créateur » (Carlos Montero) (traduction de l'auteure).
28. Montero s'est vu décerner en 2016 le Premio Primavera de Novela pour son roman *El desorden que dejás*, dont l'intrigue se situe dans un lycée en Galice.
29. Notamment : prix Ondas de la meilleure série espagnole (2009), prix Shangay remis par la revue *Shangay Express* (2009), prix Joven de la denominación de origen de la Mancha décerné aux actrices Blanca Romero et Angy Fernandez (2009).
30. Ces critiques ont émané notamment de la Fédération des parents d'élèves (COFAPA), de celle des téléspectateurs associés de Catalogne (Telespectadores Asociados de Cataluña), de la FAPEL (Federación de Asociaciones de Padres y Madres de Escuelas Libres de Cataluña), de la CONPAPA (Confederación Católica de Padres de Alumnos), de la CECE (Confederación Española de Centros de Enseñanza) et du syndicat d'enseignants CSI-CSIF.
31. D'après la chaîne.
32. À propos de deux séries espagnoles, *El internado* et *Física o Química* : une sérialité et une complexité formelle accrues de la fiction longue que l'on retrouve dans plusieurs pays, et qui sont renforcées en Espagne par la plus grande durée des épisodes impliquant dès lors une distribution plus importante et des scénarios encore plus complexes qu'ailleurs (traduction de l'auteure).
33. Si on peut avoir un soap, on peut avoir une nation (traduction de l'auteure).
34. Selon la chaîne.
35. Selon la chaîne. [En ligne]. http://www.telecinco.es/aida/Aida-serie-ficcion-nacional-vista_0_563325010.html. Page consultée le 31 janvier 2018.
36. Notamment : prix Ondas de la meilleure série espagnole (2006), prix TP de Oro des meilleurs acteurs à Carmen Machi et Paco León (2006), prix (2006) de l'Unión de Actores des meilleurs protagonistes de télévision (Carmen Machi et Paco León) et des meilleurs acteurs secondaires (Pepe Viyuela et Mariano Peña).
37. pratique de signification (traduction de l'auteure).
38. noiraude (traduction de l'auteure).
39. Que peut-on donc attendre d'une Caribéenne ? Tout effort sera inutile (traduction de l'auteure).
40. le flegme caribéen (traduction de l'auteure).
41. cul jaune, rouleau de printemps, Pikachu (traduction de l'auteure).
42. la grande muraille (traduction de l'auteure).
43. On préférera ici la désignation « Abya Yala » plutôt qu'« Amérique latine » qui est perçue comme une projection unifiée du colonisateur sur un espace que les peuples indigènes revendiquent comme multiple.
44. le royaume des blagues (traduction de l'auteure).
45. L'association entre « mouchoir » et « voile » s'explique par leur désignation commune sous le terme de *pañuelo*.
46. Le centième épisode d'une fiction sérielle constitue souvent l'occasion d'un décalage, d'une célébration, d'un clin d'œil.
47. Dans l'épisode « Doble K », ce personnage de couleur s'est avéré être un voleur et cela nous a valu de nombreuses critiques. Je me pose la question : ne peut-on plus mettre un Noir comme méchant d'une histoire ? (traduction de l'auteure).

RÉSUMÉS

Partant du postulat qu'il existe un racisme systémique auquel contribuent les médias, l'auteure explore les modalités de matérialisation de l'idéologie raciste dans la fiction sérieuse espagnole. Le corpus, défini au moyen d'une analyse programmationnelle, et l'usage du stéréotype comme catégorie d'analyse donnent à voir certaines caractéristiques du paysage télévisuel espagnol tout autant qu'il a permis de sélectionner deux fictions sérieuses : *Física o Química* (2008-2011) et *Aída* (2005-2014).

Starting from the hypothesis that the media contributes to a form of systemic racism, the author explores the ways racist ideology is manifested in Spanish T.V. sitcoms. The corpus — defined through a programming analysis — and the use of stereotype as an analytical category revealed certain characteristics of the Spanish television landscape and led to the selection of two TV series: *Física o Química* (2008–2011) and *Aída* (2005–2014).

Partiendo de la premisa que existe racismo sistémico al que contribuyen los medios de comunicación, la autora del artículo investiga las modalidades de materialización de la ideología racista en la ficción de una serie española. El corpus definido por intermedio de un análisis de la programación y el empleo de estereotipos como categoría de análisis producen ciertas características en el panorama televisivo español que también ha permitido seleccionar dos ficciones en la serie: *Física o Química* (2008-2011) y *Aída* (2005-2014).

INDEX

Mots-clés : racisme systémique, fiction, télévision, idéologie, Espagne

Keywords : systemic racism, fiction, television, ideology, Spain

Palabras claves : racismo sistémico, ficción, televisión, ideología, España

AUTEUR

LAETITIA BISCARRAT

Laetitia Biscarrat est postdoctorante au sein du projet H2020 Detect — Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives — EA EHIC, Université de Limoges. Courriel : laetitia.biscarrat@univ-tlse2.fr