

In fitione veritas

Quand les séries télévisées entretiennent une relation avec le réel

Mémoire réalisé par
Thomas CLEERBAUT

Promotrice
Sarah SEPULCHRE

Année académique 2016-2017
Master 60 en information et communication – Journalisme

INTRODUCTION

Baladez-vous dans le lieu public le plus proche et tendez l'oreille. Jetez un coup d'œil au fil d'actualité de n'importe quel réseau social. Ouvrez un journal ou allumez votre télévision. À chaque fois, d'une manière ou d'une autre, un sujet reviendra : les séries télévisées.

« Les séries TV, par leur succès, sont un vrai phénomène sociologique. Elles font désormais pleinement partie de notre quotidien de spectateur, elles ont détrôné les films en prime time à la télévision, et concurrencent de plus en plus le plus cinéma. Les séries sont devenues le nouvel objet à la mode, elles alimentent les conversations dans les bureaux, les diners et les cours d'école. (...) Le genre est désormais dominant et participe du succès d'audience, d'image et d'identité des chaînes de TV. »¹ (Huffington Post)

Depuis leur apparition au début des années 1950, les « *fictions plurielles* »² ont progressivement investi les écrans de télévision jusqu'à devenir incontournables ces deux dernières décennies. Aujourd'hui, elles déclenchent les passions, suscitent les addictions et comme l'explique Sarah SEPULCHRE, spécialiste du genre à l'Université Catholique de Louvain (UCL), sont même entrées à l'université : « *Des thèses de doctorats entières leur sont consacrées, certains cours les abordent, plusieurs livres scientifiques s'y intéressent* »³. Ce mémoire de Master en information et communication en est une preuve supplémentaire.

Fiction et réel

À tout sujet, sa problématique ou son angle d'attaque selon la discipline dans laquelle on se trouve. C'est une règle d'or et l'étude des fictions plurielles télévisuelles n'y fait pas exception. Dès lors, quel point d'observation privilégier ? Commençons immédiatement par un exemple concret. Il y a quelque mois, une étudiante de 24 ans, fan de séries, nous a confié son res-

1. CHAVEAU, A., *Séries TV, un phénomène de société*, dans HUFFINGTON POST, 1^{er} octobre 2013 (actualisé le 5 octobre 2016), http://www.huffingtonpost.fr/agnes-chauveau/series-tv-un-phenomene-de_b_4015384.html.

2. La fiction plurielle (récits fictionnels longs et itératifs ou fractionnés) est opposée à la fiction unique (récit bref et singulier comme le téléfilm). Elle peut être sérielle ou feuilletonnesque [BENASSI, S., *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, 2000, p. 35 (Grand écran petit écran. Essais)].

3. SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011, p. 7 (Info & com, 2030-8906).

senti après le visionnage de deux comédies dramatiques de la chaîne américaine HBO : *Sex and the City**⁴ (1998-2004) et *Girls** (2012-2017). Les deux séries sont pratiquement identiques. Elles ont des scénarios similaires (les aventures, déboires et amours de quatre amies new-yorkaises⁵) et sont inspirées des expériences de deux femmes (la journaliste Candace Bushnell et l'actrice-réalisatrice Lena Dunham). Pourtant, d'après notre passionnée de séries de 24 ans, « *Girls est beaucoup plus réaliste que Sex and the City. Hannah* est une jeune femme moderne. Elle vit en colocation dans un petit appartement de Brooklyn et galère aussi bien financièrement que sentimentalement. C'est aussi une féministe qui assume sa sexualité et ses rondeurs. C'est comme dans la vie réelle. Alors que Carrie* est un canon de minceur, vit à Manhattan et passe son temps à s'acheter des vêtements et des chaussures de luxe qu'elle ne pourrait normalement pas s'offrir vu son travail de journaliste* ». La mise en relation des expressions « vie réelle » et « séries télévisées » est à première vue un oxymore. En effet, d'après le sociologue français Jean-Pierre ESQUENAZI, « *le but d'une série télévisée est de déployer et de développer un 'univers fictionnel', c'est-à-dire un monde 'imaginaire', dont les personnages ne peuvent pas être rencontrés dans la réalité et qui n'existent que le temps de notre participation à cet univers fictionnel* »⁶. Mais... « *on dit fréquemment que cet univers fictionnel 'touche à notre réalité', qu'il ressemble, fait penser à, évoque, certains aspects de la réalité concrète* »⁷.

Une fiction peut-elle vraiment nous parler sérieusement de la réalité ? Si oui, comment un univers imaginaire peut-il être perçu comme réel par ses destinataires ? Et plus généralement, quel rapport les séries télévisées entretiennent-elles avec le réel ? Ces questions seront au centre de notre Mémoire. Excluons tout de suite certaines directions : comme l'a démontré J.-P. ESQUENAZI, une série télévisée est un « *objet particulier que l'on peut dater, dont*

4. Les mots avec astérisques* renvoient aux photos en annexes de ce travail.

5. Les trentenaires **Carrie Bradshaw** (Sarah Jessica Parker), **Charlotte York** (Kristin Davis), **Miranda Hobbes** (Cynthia Nixon) et **Samantha Jones** (Kim Cattrall) pour *Sex and the City*. Les vingtenaires **Hannah Horvath** (Lena Dunham), **Marnie Michaels** (Allison Williams), **Jessa Johansson** (Jemima Kirke) et **Shoshanna Shapiro** (Zosia Mamet) pour *Girls*. [<http://www.hbo.com/>]

6. ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et 'réalités' : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, dans SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011, p. 194 (Info & com, 2030-8906).

7. *Ibid.*

on peut retracer la production et trouver la trace physique. De ce point de vue, elle est un objet (...) réel »⁸. En outre, elle est un objet social créé par des acteurs sociaux qui appartiennent à une époque donnée et qui contribuent à créer collectivement des représentations sociales (à savoir des systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres). « [Ces représentations] *orientent et organisent les conduites et les communications sociales. De même interviennent-elles dans des processus aussi variés que la diffusion et l'assimilation des connaissances, le développement individuel et collectif, la définition des identités personnelles et sociales, l'expression des groupes, et les transformations sociales* »⁹ précise encore la socio-psychologue française Denise JODELET. En bref, les séries télévisées ont des liens avec les réalités de production et avec les réalités sociales. Il est bon de connaître leur existence mais ces deux points ne seront pas abordés. *A contrario*, nous nous pencherons sur les éléments qui permettent de considérer une fiction plurielle comme « réaliste » ou plus largement, comme proche du réel.

Une méthode et un plan

Notre Mémoire prendra la forme d'une lecture critique, à savoir une synthèse argumentée où seront confrontées et agrégées les théories de divers spécialistes du sujet : des sociologues (dont Jean-Pierre ESQUENAZI, Hervé GLEVAREC, Sabine CHALVON-DEMERSAY, Ien ANG et Muriel MILLE), un philosophe (Jean-Marie SCHAEFFER), des sémiologues (Tzvetan TODOROV et Roland BARTHES), des historiens (Muriel HANOT et Marjolaine BOUTET) et bien d'autres encore.

Avant de répondre à notre problématique, nous ferons le point sur les termes de vérité, de vraisemblance, de réalité et de réalisme afin d'y voir plus clair. Nous nous intéresserons ensuite à la théorie de la vérité fictionnelle et à l'importance de la réception dans le processus de jugement des séries télévisées. Puis, nous basculerons du côté du récit et de ses effets de réel avant de confronter les deux théories et de conclure cette lecture critique. Nous avons

8. ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et 'réalités' : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, dans SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011, p. 194 (Info & com, 2030-8906).

9. JODELET, D., dir., *Les représentations sociales*, Paris, 1994, p. 36.

également choisi d'illustrer cette théorie par des exemples concrets issus de séries télévisées récentes (d'une dizaine d'années tout au plus). Lesquelles ? Comme nous le verrons, une fiction est jugée « réaliste » à partir du moment où elle présente une base réelle que ses destinataires reconnaissent. Par conséquent, afin d'être capable de juger ces fictions plurielles, nous avons privilégié les séries politiques. Un choix qui s'est imposé au vu de nos études en Histoire contemporaine et en journalisme. Mais avant ...

Qu'est-ce qu'une série politique ?

En s'inspirant des idées du philosophe Claude LEFORT, Jean-Pierre ESQUENAZI et Marlène COULOMB-GULLY distinguent deux raisons qui permettent de qualifier une série de « politique » :

1. Au sens restreint : quand sa base est politique, quand elle prend pour « décor » un univers réel politique. « *Cela concerne l'activité politique, celles des politiciens professionnels et des mondes politiques* »¹⁰. C'est le concept **de la** politique. C'est le cas des séries *House of Cards* (2013-...), *Designated Survivor* (2016-...), *Veep* (2012-...), etc. qui mettent en scène le quotidien de présidents américains et de leurs équipes.
2. Au sens large : quand elle interpelle politiquement ses spectateurs, quand elle les pousse à réagir ou à réfléchir sur un sujet politique. « *Quand sa lecture ou sa spectature ouvre un espace de réflexion politique, elle entre dans le domaine **du** politique* »¹¹. À l'heure actuelle, cela englobe de très nombreuses séries. L'un des exemples les plus récents est probablement *13 Reasons Why* (2017-...), production de Netflix qui aborde, parfois violemment, la problématique du harcèlement scolaire et du suicide chez les adolescents. De même, lorsque la série super-héroïque *Arrow* dédie le treizième épisode de sa cinquième saison à un débat sur la légitimité du deuxième amendement américain (le port d'armes), elle entre également dans cette définition.

10. COULOMB-GULLY, M., et ESQUENAZI, J.-P., *Fiction et politique : doubles jeux*, dans *Mots. Les langages du politique*, n° 99, 2012, <http://mots.revues.org/20680>, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 10.

En ultime exemple, citons la série *Jane the Virgin* (2014-...), une comédie romantique aux allures de telenovela. Trois saisons durant, le spectateur pourra suivre et finira par s'attacher à la famille Villanueva, particulièrement la grand-mère de l'héroïne : Alba, une vénézuélienne immigrée à Miami, qui, dans la troisième saison, subit les conséquences de l'élection de Donald Trump (bien qu'il ne soit jamais explicitement nommé) et de sa politique envers les Hispano-américains.

Dans notre cas, nous favoriserons principalement le sens restreint des séries politiques. Nous intégrerons également des séries faisant la part belle au politique sans pour autant être désignée en tant que telle : la saison 6 d'*Homeland* (2017) où l'intrigue tourne autour de la *president-elect* et de sa politique extérieure ou bien *Game of Thrones* (2011-...) où la politique (à travers les jeux de pouvoir autour du Trône de fer) est omniprésente, par exemple. Nous parlerons également brièvement de séries historiques dédiées à l'histoire politique telles que *The Kennedys* (2011) centrée sur la présidence de John F. Kennedy et *The Borgias* (2011-2013) abordant la papauté d'Alexandre VI.

I. VRAISEMBLANCE, VÉRITÉ, RÉEL ET RÉALISME : DÉFINITIONS

« Un jour, (...), deux individus se disputent ; un accident s'ensuit. Ils apparaissent le lendemain devant les autorités qui doivent décider lequel des deux est coupable. Mais comment choisir ? (...) Il ne reste qu'un moyen : écouter les récits des plaideurs. De ce fait, la position de ces derniers se trouve modifiée : il ne s'agit plus d'établir une **vérité** (ce qui est impossible) mais de l'approcher, d'en donner l'**impression**. (...) Platon écrira amèrement : 'Dans les tribunaux en effet, on ne s'inquiète pas le moins du monde de dire la **vérité**, mais de persuader, et la **persuasion** relève de la **vraisemblance**.' »¹²

La vérité et la vraisemblance ne s'appliquent pas uniquement aux plaidoyers judiciaires. Comme nous le verrons plus tard, la remarque de Platon vaut aussi pour le récit fictionnel : la vraisemblance y occupe une place importante, voire primordiale. Tout comme la question de la vérité est débattue lorsqu'il s'agit d'allier fiction et Histoire. Il n'est également pas rare que le public d'une série télévisée utilise le champ lexical de la « vérité » pour réagir au dernier épisode de leur fiction favorite. À la fin de la saison 5 de *Game of Thrones*, nombreux étaient ceux ne pas croire au trépas de Jon Snow et à le

12. TODOROV, T., *Introduction*, dans *Communications*, n° 11 : *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968, p. 1.

considérer comme « faux » tant ce n'était « pas possible qu'il meure aussi tôt ». Or, le terme juste aurait été « invraisemblance » au vu de l'importance du personnage dans le show d'HBO. Une telle confusion peut être également observée dans l'emploi des termes « réel » et « réaliste ». Dès lors, avant de déterminer le rapport au réel des séries télévisées, penchons-nous quelques instants sur la définition de ces quatre concepts.

I.1. La vérité

*« Aristote définit la vérité comme la conformité de la proposition, de ce qui est dit, à la réalité. La proposition est vraie si les faits dont elle rend compte sont tels qu'elle les décrit ; elle est fausse si les faits sont autrement qu'elle les décrit »*¹³ avance Isabelle VEYRAT-MASSON. En d'autres termes, c'est un accord entre le discours et la réalité.

Cependant, Jean-Pierre ESQUENAZI précise que le concept de vérité n'est pas unique mais multiple. Le sociologue distingue deux grands genres : les vérités naturelles et les vérités historiques. Les premières, inspirées des théories du philosophe autrichien Karl Popper, sont des vérités descriptives, ontologiques, notionnelles, et universelles. Autrement dit, c'est une proposition indépendante qui décrit les propriétés d'un type d'objet dans un contexte donné et qui est valable jusqu'au moment où lui est opposé un contre-exemple¹⁴. *A contrario*, les deuxièmes concernent la recherche du sens d'évènements ou de comportements historiques se déroulant dans un contexte social choisi. Elles sont dépendantes de ce contexte (puisqu'en sélectionner un autre peut rendre la vérité controversable) mais aussi de leur destinataire qui doit valider les choix opérés. À ce titre, la vérité historique est immanente, interprétative, sémantique et non-universelle¹⁵. Aucune de ces deux définitions ne semblent concerner la fiction. Séries télévisées et vérité sont-elles inconciliables ? Pas du tout selon J.-P. ESQUENAZI puisque le sociologue

13. VEYRAT-MASSON, I., *Télévision et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, 2008, p. 12 (Médias-Recherches, 1378-4099).

14. ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 34-44.

15. *Ibid.*

avance qu'une « vérité fictionnelle » existe. Cela sera tout l'objet du prochain chapitre.

I.2. La vraisemblance

La vraisemblance, dans son sens le plus naïf, signifie « *conforme à la réalité* »¹⁶, une caractéristique partagée avec la vérité, explique T. TODOROV. Une action est jugée invraisemblable si elle ne peut pas se dérouler dans la réalité. Alors qu'une scène vraisemblable n'est pas forcément vraie mais pourrait l'être.

Polysémique, le terme « vraisemblance » peut également être défini comme « *le rapport du texte particulier à un autre texte, général et diffus, que l'on appelle : l'opinion publique* »¹⁷ (Platon et Aristote). Ce n'est pas « *la relation avec le réel (comme l'est le vrai), mais avec ce que la majorité des gens croient être le réel, autrement dit, avec l'opinion publique* »¹⁸ (Corax). C'est également l'avis de Nathalie KREMER, docteure en littérature classique : « *poser la question de la vraisemblance revient (...) à poser celle du représentable fondamental d'une époque : de ce qu'elle considère comme admissible* »¹⁹. Ici, c'est le destinataire qui juge de la vraisemblance d'un récit, de la « *cohérence de l'univers fictionnel* »²⁰. Nous verrons comment dans le prochain chapitre également.

I.3. La réalité et le réel

Le réel est probablement l'un des mots les plus difficiles à cerner tant ses définitions varient en fonction de la discipline dans laquelle on se trouve. Il est communément admis que cela désigne ce qui existe de manière autonome, indépendamment de la pensée et de l'expérience humaine. Par contre, le sociologue Hervé GLEVAREC retient la proposition suivante : « *il s'agit du*

16. TODOROV, T., *Introduction*, dans *Communications*, n° 11 : *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968, p. 2.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. KREMER, N., *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, dans *Fabula*, 2012, http://www.fabula.org/atelier.php?Vraisemblance_et_representation.

20. ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 123.

*réel des faits du monde, du réel des faits conjoncturels du monde socio-historique parmi lesquels les œuvres de fiction elles-mêmes (une série, un film, un livre, etc.) font partie (...) »*²¹.

Quant au mot « réalité », parfois utilisé synonyme de « réel », il dénomme également « *la matérialité du monde* » et/ou « *la forme générale de l'expérience [humaine], qu'elle soit réelle, symbolique ou imaginaire* »²².

I.4. Le réalisme

« *Le réalisme en art est un procédé qui consiste à copier autant que possible l'apparence ou l'aspect d'un monde réel. (...) Les réalistes présentent des histoires ou des événements qui pourraient avoir lieu dans le monde réel le plus souvent contemporain* »²³ écrit J.-P. ESQUENAZI. Cette fidélité à la réalité exclut toute tentative d'idéalisation. Le monde y est représenté tel qu'il est, à la fois dans sa beauté comme dans sa laideur. Ceci pourrait expliquer pourquoi notre étudiante fan de séries estime que la série *Girls* est plus réaliste que *Sex and the City*.

Cela nous amène à une nouvelle question : est-ce qu'une série doit forcément être réaliste pour toucher au réel ?

II. LA VÉRITÉ FICTIONNELLE : LA RÉALITÉ DES PUBLICS

Depuis quelques pages, nous nous référons aux travaux de Jean-Pierre ESQUENAZI. Professeur à l'Université Lyon 3 UFR Lettres et Civilisations, c'est un sociologue des médias et de la culture. Au cours de sa carrière, il s'est particulièrement intéressé à la relation entre les productions culturelles et leur public ainsi qu'aux liens existant entre la fiction et la réalité. Ses travaux l'ont amené à prouver l'existence d'une « vérité fictionnelle » qui, avec les vérités historiques et naturelles, constitue les trois formes de propositions « vraies ».

21. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans *Questions de communication*, n°18, 2010, <http://questions-decommunication.revues.org/405>, p. 218.

22. ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, dans SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011, p. 195 (Info & com, 2030-8906).

23. *Ibid.*, p. 199.

Qu'est-ce que cette « vérité fictionnelle » ? J.-P. ESQUENAZI estime que la réalité d'une fiction est à chercher du côté de la réception et non de celui de la construction du récit. En d'autres mots, ce qui importe c'est le jugement des destinataires de cette fiction et non son contenu. Le sociologue développe : « *Le jugement de vérité fictionnelle considère le récit comme une paraphrase et l'univers fictionnel comme une exemplification (...) d'une partie du monde réel du destinataire tel que ce dernier le conçoit. Et elle consiste en l'affirmation de la justesse de l'univers fictionnel dans sa représentation implicite de cette partie de la réalité* »²⁴. Pour bien comprendre ce rapport au réel des récits fictionnels, il nous faut reprendre et expliquer plusieurs éléments.

II.1. Les préalables à l'appropriation de l'univers fictionnel

II.1.A. L'immersion fictionnelle

« C'est à Platon que revient le mérite d'avoir montré que l'immersion mimétique est au cœur du dispositif fictionnel. Pour qu'une fiction 'marche', nous devons voir le paysage (peint), assister au hold-up (filmé), (re)vivre la scène de ménage (décrite). Et la façon dont nous décrivons l'échec d'une fiction – 'Impossible de rentrer dans ce film', 'C'est un récit qui ne prend jamais', 'Ce personnage n'existe pas', ou encore, 'Le portrait est dans la moindre vie' – est tout aussi révélatrice de ce rôle central rempli par l'immersion. » (Jean-Marie SCHAEFFER)²⁵

Jean-Marie SCHAEFFER est l'un des théoriciens à avoir mis en exergue l'importance de l'immersion dans le dispositif fictionnel. Le philosophe français a décrit cet état où un destinataire (lecteur, spectateur, etc.) est accaparé par un univers fictionnel au point de s'attacher à ses personnages et à leurs aventures. Il distingue quatre caractéristiques chez le destinataire plongé dans cet état immersif²⁶ :

1. La perception est dominée par l'imagination tout en étant à son service : lors du visionnage d'une série, nous sommes plus attentifs à l'histoire qu'à l'écran de télévision.

24. ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 174.

25. SCHAEFFER, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, 2008, p. 179 (Poétique).

26. *Ibid*, p. 179-198 ; ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 55-58.

2. Il y a coexistence et interaction du monde fictionnel et du monde réel : le destinataire utilise ses connaissances, ses habitudes, ses représentations mentales pour interpréter la fiction.
3. L'immersion fictionnelle est une activité homéostatique : le destinataire subit des états successifs durant lesquels il prévoit un monde fictionnel par son interprétation tout en le recomposant au fur et à mesure de l'avancée de l'histoire.
4. L'investissement affectif est souvent intense : « *pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements réels* »²⁷. En bref, c'est ressentir une empathie affective, qu'elle soit positive ou négative.

II.1.B. La composition du monde fictionnel

En 1988, le théoricien littéraire Thomas PAVEL publie, quant à lui, une étude de la composition des mondes fictionnels intitulée « *Univers de la fiction* »²⁸. Comme d'autres spécialistes de son époque, il est convaincu que la fiction est profondément liée à la réalité. Sa thèse, qu'ESQUENAZI reformule et reprend à son compte, est la suivante : un monde fictionnel est une structure duelle qui résulte « *de l'assemblage entre un monde réel – (...) sa **base** – et un univers secondaire existentiellement novateur [qui] contient des entités et des états de choses sans correspondant dans le premier univers. Ce second univers comprend **les éléments saillants** du récit fictionnel qui sont l'objet explicite de l'avancée de la narration* »²⁹. Sans cette base réelle, ces mondes nous seraient complètement incompréhensibles. Si bien que tout univers fictionnel, aussi imaginaire soit-il, a un lien minimal avec un aspect de la réalité.

Prenons l'exemple de *Game of Thrones**. Si l'on se réfère à la définition que nous avons proposée plus haut, la série (mais aussi la saga littéraire dont elle est inspirée) n'est pas réaliste puisqu'elle ne représente pas fidèlement le monde réel. Notre réalité n'est pas habitée par des dragons et des géants, les

27. ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 186.

28. PAVEL, T., *Univers de la fiction*, Paris, 1988.

29. ESQUENAZI, J.-P., *op. cit.*, p. 66.

morts n'y reviennent pas à la vie et nos cultes religieux (à notre connaissance) ne recourent pas à la magie. De même, les grandes familles régnautes de la série n'existent pas. Aucune chance de croiser Jon Snow, Arya Stark, Daenerys Targaryen ou Tyrion Lannister au coin d'une rue en rentrant chez soi le soir. Tout cela n'est que pure fiction, les éléments saillants de la série télévisée. Pourtant, le show comporte une base bien réelle : un monde médiéval caractérisé par un système féodal où les seigneurs dominent leurs sujets depuis leur château, par des structures familiales patriarcales et par un paysage majoritairement rural et agricole qui rappellent irrémédiablement notre propre monde, il y a quelques siècles. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant puisque Dominique MOÏSI rappelle que l'auteur George R.R. Martin s'est entre autres inspiré de l'épisode historique de la Guerre des Deux Roses* (1455-1485), une guerre anglaise de succession entre les maisons York et Lancastre, pour écrire l'histoire des maisons Stark et Lannister³⁰. Un immense mur séparant Westeros de la menace des sauvages ? Pas si invraisemblable que cela. Après tout, l'empereur romain Hadrien avait fait exactement la même chose en Angleterre pour se protéger des barbares du Nord. Et puis, la trahison, le désir de vengeance, l'amour, la famille et la recherche du pouvoir qui animent les personnages de la série sont des thématiques universellement présentes dans notre propre réalité.

Cependant, J.-P. ESQUENAZI précise que le locuteur n'est pas le seul à construire ce monde fictionnel. « *Tout récit est incomplet, et c'est le destinataire qui en assure imaginativement la continuité* »³¹ poursuit-il. Pourquoi ? Par faute de temps, la narration ne peut que faire allusion à la base réelle du récit et le cours de ce récit ne peut y être présenté de manière exhaustive par le locuteur. C'est au destinataire de combler ces lacunes. Ainsi, pour revenir à *Game of Thrones*, la série n'a pas le temps de nous expliquer en détail les sentiments existant* entre Ned (Sean Bean) et Arya Stark (Maisie Williams), par exemple. Dire qu'ils sont père et fille et montrer quelques moments de leur relation suffit pour imaginer cet amour paternel-filial. De même,

30. MOÏSI, D., *La géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris, 2016, p. 260-261.

31. ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 74.

lorsqu'un personnage assiste à un banquet dans un château dans une première scène et que dans la suivante, il est montré dans une forêt, il est facilement compréhensible qu'il a quitté le château entre-temps. De cette manière, ESQUENAZI nous montre que le destinataire a un rôle important dès la composition du monde fictionnel : « *le destinataire reconnaît d'abord qu'on lui propose un jeu de faire-semblant, c'est-à-dire de considérer l'activité représentationnelle qui nous est présentée comme une activité ludique et l'univers qui en résulte comme imaginaire ; il admet ensuite que cet univers n'aura de consistance que grâce à sa propre activité imaginative* »³²

II.1.C. *L'existence d'un personnage médiateur dans un monde vraisemblable*

Avec l'immersion fictionnelle prônée par J.-M. SCHAEFFER et la participation imaginaire du destinataire à la composition du monde fictionnel, nous avons, d'après J.-P. ESQUENAZI, pratiquement tous les ingrédients pour que se réalise une appropriation de l'univers fictionnel par un lecteur ou par un spectateur. Il reste cependant deux conditions à remplir :

1. La vraisemblance en tant que « *nécessaire cohérence de l'univers fictionnel* »³³ : il faut qu'il y ait, du point de vue du destinataire, une adéquation entre le récit saillant et la base réelle. Un attentat à la bombe au moyen d'une camionnette est tout à fait cohérent dans la série *Homeland* qui se déroule dans une Amérique réaliste post-11 septembre où Daesh existe et est en activité. Par contre, ce ne serait pas le cas dans *Game of Thrones*. ESQUENAZI insiste également sur l'importance du jugement du destinataire et de sa connaissance des éléments de la base réelle du récit. Cette vraisemblance ne serait donc pas seulement interne mais également externe. Imaginons que le pape Alexandre VI (Jeremy Irons) de la série *The Borgias**, se déroulant dans l'Italie de la fin du 15^e siècle, décide de condamner à mort un hérétique au moyen de la guillotine. Quelqu'un ayant peu de connaissances de l'Histoire n'y verrait probablement pas d'inconvénients.

32. ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 75.

33. *Ibid.*, p. 123.

Or, un historien, qui sait que la guillotine a été inventée en France trois cent ans plus tard, jugerait cela invraisemblable.

2. L'existence d'un personnage médiateur avec lequel le destinataire nouerait une relation privilégiée pour se sentir directement affecté par le récit : en d'autres mots, il faut qu'un des personnages de la fiction ait un point de vue sur son univers et joue le rôle d'énonciateur, d'intermédiaire entre cet univers fictionnel et le lecteur/spectateur. Ce dernier ne devra pas forcément s'identifier à lui mais devra s'en sentir proche. J.-P. ESQUENAZI formule une hypothèse à savoir l'existence de deux qualités chez ce personnage-énonciateur : avoir un point de vue plausible sur son univers et partager des valeurs ou des sentiments communs avec le destinataire. Nous émettrons toutefois un doute sur cette deuxième qualité en avançant un exemple : celui de Frank Underwood, personnage principal de la série *House of Cards* (US)*, qui remplit parfaitement le rôle de médiateur. Comment ? En brisant fréquemment le quatrième mur, ce mur imaginaire qui sépare le destinataire de l'univers fictionnel, et en partageant son avis sur les événements qu'il vit et sur le monde qui l'entoure. Ainsi, c'est à travers les yeux de Frank Underwood que le téléspectateur peut expérimenter le monde d'*House of Cards* sans pour autant partager des valeurs communes avec lui.

II.2. De l'appropriation de l'univers fictionnel à la vérité fictionnelle

En résumé, imaginons qu'un univers fictionnel est cohérent dans son articulation de ses éléments saillants et de sa base réelle et qu'il est jugé vraisemblable par son destinataire ayant eu accès à ce monde grâce à un personnage médiateur. Imaginons également que ce destinataire accepte de jouer le jeu en participant à la composition de cet univers et en se plongeant dans un état d'immersion fictionnelle (impliquant notamment un investissement affectif et un aller-retour constant entre le monde réel et le monde fictif). Alors, dans ce cas, il y a **appropriation de l'univers fictionnel** par le destinataire d'après J.-P. ESQUENAZI :

« [Ce processus se déclenche] quand un destinataire appréhendant [cet univers fictionnel] à la lumière de certains aspects de sa propre réalité juge qu'il existe

une correspondance ou une analogie entre son monde et celui de la fiction, et que cette correspondance ou cette analogie le guide dans son interprétation du monde fictionnel. Cette appropriation sera d'autant plus prégnante que l'investissement affectif du destinataire est fort. **C'est à partir d'une telle appropriation que celui-ci peut juger que l'univers fictionnel est 'vrai' c'est-à-dire (...) que ce dernier lui semble une juste paraphrase de sa propre réalité.** L'appropriation suit l'immersion fictionnelle mais n'en résulte pas : il peut y avoir immersion dans l'univers du récit sans qu'il y ait un rapprochement entre la réalité du destinataire. »³⁴

Ce que le sociologue français nous explique, c'est que lors de cette appropriation, le destinataire peut découvrir une connexion entre son propre monde et celui de la fiction. Un monde fictionnel qui se révélerait être une exemplification globale ou générale de la réalité (ou du moins d'une part de celle-ci), voire constituerait même une révélation quand il arrive à cristalliser un « vécu » en une figure saisissante. Citons l'exemple de la série *13 Reasons Why** où la protagoniste Hannah Baker, une adolescente, finit par se suicider après avoir été victime de harcèlement scolaire et d'un viol. Cet événement est fictif mais grâce au processus d'appropriation fictionnel semble 'vrai' et a touché des millions de téléspectateurs. Des individus qui ont vu leur vie bouleversée et « *leurs croyances ébranlées* »³⁵ après s'être rendu compte des ravages du harcèlement scolaire et du suicide sur l'entourage de la victime.

Enfin, « *quand l'appropriation du récit par un destinataire conduit ce dernier à comprendre l'univers fictionnel comme une situation exemplifiant de façon juste le monde réel de ce destinataire, (...) le texte fictionnel joue le rôle d'une paraphrase du domaine de réalité concerné* »³⁶ conclut J.-P. ESQUENAZI. Pourquoi une paraphrase ? Car la fiction se révèle être une reformulation du réel. Une reformulation qui ne concerne qu'une partie de la réalité car la base réelle d'un récit est elle-même fragmentaire, qui ne peut naître qu'à travers l'interprétation du destinataire et qui sera différente selon le lecteur ou le spectateur puisque chacun possède un vécu unique³⁷.

34. ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 119.

35. ID., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, dans SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011, p. 209 (Info & com, 2030-8906).

36. ID., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009, p. 155.

37. *Ibid.*, p. 155-164.

II.3. Vérité fictionnelle et réalisme

Tout l'intérêt de cette « vérité fictionnelle » réside dans le fait que le réalisme n'est plus la seule façon d'évoquer le réel et de provoquer un effet de vérité chez le destinataire d'une fiction.

Le sociologue français n'est d'ailleurs pas le seul à être arrivé à cette conclusion. Avant lui, en 1985, dans son livre « *Watching Dallas* », Ien ANG s'est intéressée à la réception de la série *Dallas** (1978-1991) et a découvert une contradiction : certaines spectatrices trouvaient la série réaliste en raison de l'authenticité (*genuineness*³⁸) de certains personnages tandis que d'autres la jugeaient irréaliste puisque « *le monde et les événements de l'histoire ne correspondent pas au monde et aux événements extérieurs à Dallas* »³⁹. I. ANG distingue alors diverses formes de réalisme. La première est le **réalisme empiriste** (*empiricist realism*⁴⁰) : un texte est jugé réaliste s'il fournit un savoir correspondant à la réalité. La deuxième est le **réalisme classique** (*classical realism*⁴¹) ou « l'illusion réaliste » : un texte est mauvais car il n'offre qu'un reflet de cette réalité. Or, comme J.-P. ESQUENAZI, Ien ANG élimine l'assertion selon laquelle une fiction ne serait « vraie » ou « réelle » qu'en étant réaliste aux sens définis ci-dessus. Pour elle, il existe ce qu'elle appelle un « *réalisme émotionnel* » (*emotional realism*⁴²) : « *ce qui est reconnu comme réel n'est pas une connaissance du monde, mais une expérience subjective du monde : une 'structure' de sentiments* »⁴³. Et, c'est en cela que la série télévisée est perçue comme « vraie » : les relations psychologiques entre les personnages font écho à celles vécues par le destinataire. « *Dallas me divertit et les larmes commencent à couler sur mes joues quand quelque chose de tragique se produit* » explique une téléspectatrice du show⁴⁴.

38. ANG, I., *Watching Dallas*, Londres, 1985, p. 34.

39. Traduit de l'anglais : *Ibid.*, p. 35.

40. *Ibid.*, p. 36.

41. *Ibid.*, p. 38.

42. *Ibid.*, p. 45.

43. ANG, I., cité dans ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, dans SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011, p. 210 (Info & com, 2030-8906).

44. ANG, I., *op. cit.*, 1985, p. 47.

Au final, ce qu'il faut retirer de tout cela, c'est que le sentiment de vérité et de réalisme face à une fiction est relatif, dépendant du destinataire et variant selon la personne. *Veep** est une comédie politique qui relate l'histoire de Selina Meyer, vice-présidente des États-Unis, tentant d'accéder à tout prix, mais très maladroitement, à la présidence. Égocentrique, incompétente et tyrannique, Selina est une mère déplorable : pour arriver à ses fins, elle n'hésite pas à humilier, rabaisser ou ignorer sa fille Catherine, qui ne cherche pourtant que son approbation et son amour. Du point de vue d'une personne ayant eu des parents aimants, cette relation peut ne rien évoquer chez celle-ci, si ce n'est être vue comme un moyen supplémentaire de faire rire. Mais, dans le cas d'un téléspectateur ayant souffert du même problème pendant son enfance, cette situation pourrait contribuer à cet « effet de vérité » et susciter des sentiments telle que la révolte ou la compassion, par exemple. Un autre exemple, avéré cette fois-ci, est la série américaine *House of Cards* (US). Dans les premiers épisodes de la saison 1, le personnage principal Frank Underwood (Kevin Spacey), alors *whip* (un député chargé de convaincre les élus de rester dans les lignes du parti), contribue à faire passer une loi sur l'enseignement pour le compte du président Walker. Dans la série, la loi passe par le processus législatif habituel (dépôt, navette et vote dans les deux chambres, etc.). Un processus qui dure plusieurs semaines. Pour un Européen néophyte en politique américaine, tout cela peut sembler « vrai », réaliste. Or, en 2015, l'ancien président des États-Unis Bill Clinton rencontre Kevin Spacey et lui déclare à propos de la série : « Kevin, 99% de ce que vous faites dans cette série est vrai. Le 1% de faux est que vous ne pourriez jamais faire passer une loi sur l'éducation aussi vite dans la vraie vie »⁴⁵. Deux ans auparavant, Barack Obama avait déjà commenté le show : « [Frank Underwood] obtient beaucoup de résultats. J'aimerais bien que les choses soient aussi efficaces et sans pitié [à Washington que dans ce feuilleton] »⁴⁶. La réalité du destinataire

45. « Kevin, 99 percent of what you do on that show is real. The 1 percent you get wrong is you could never get an education bill passed that fast » [HOCHMAN, D., *What Bill Clinton Told Kevin Spacey About 'House of Cards'*, dans GOTHAM MAGAZINE, 20 avril 2015, <https://gotham-magazine.com/kevin-spacey-on-house-of-cards-saving-the-planet#Y4xzxRRd9iSu8ZZA.99>].

46. Spoiler : Obama veut voir « House of Cards » avant tout le monde, dans LE MONDE.FR, 18 décembre 2013, http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2013/12/18/spoiler-obama-veut-voir-house-of-cards-avant-tout-le-monde_4336099_3222.html.

et ses connaissances jouent donc un rôle primordial dans l'interprétation et le jugement du texte fictionnel comme « vrai ». C'est pour cela que J.-P. ESQUENAZI et I. ANG proposent de se placer du côté du lecteur et non du côté du récit comme d'autres théoriciens.

III. LE RÉALISME FICTIONNEL ET LES EFFETS DE RÉEL

Les chantres de la réception ont toutefois leurs adversaires : ceux prônant la prépondérance de la construction diégétique dans la relation de la fiction au réel. L'un d'entre eux est Hervé GLEVAREC. Directeur de recherche au C.N.R.S. et membre du réseau S.E.R.I.E.S. (*Scholars Exchanging and Researching on International Entertainment Series*), il est sociologue de la culture et des médias à l'instar de J.-P. ESQUENAZI. Un confrère dont il ne partage pas totalement l'avis quant au rapport des séries télévisées au réel puisqu'il écrit ceci en 2010 : « *Certains auteurs défendent l'idée d'une vérité fictionnelle en s'autorisant de l'effet de vérité que des fictions provoquent chez leurs destinataires (Esquenazi, 2009). Appliquée à la fiction, la notion de vérité appuyée sur un critère de réception est un peu paradoxale selon nous : cela revient à attacher la vérité à l'interprétation d'un destinataire alors qu'elle devrait l'être à la construction proposée par un auteur* »⁴⁷. Le ton est donné. Pourquoi une telle position ?

Selon H. GLEVAREC, depuis les années 1990, les séries télévisées contemporaines ont « *provoqué un changement dans le rapport entre le monde d'un côté et la fiction de l'autre, non pas en resserrant ce lien au profit du réalisme, mais en créant un niveau propre, leur niveau de réalité* »⁴⁸. Certaines fictions plurielles seraient au-delà du réalisme à tel point qu'elles semblent rejoindre le réel à certains moments. Un tel phénomène provoquerait alors un trouble chez le téléspectateur. Ce que le sociologue nomme « effet de réel ». Dès lors, il ne s'agirait plus de parler de fictions réalistes – le concept étant totalement dépassé par l'évolution des séries télévisées –, mais d'un

47. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans *Questions de communication*, n°18, 2010, <http://questions-decommunication.revues.org/405>, p. 233.

48. *Ibid.*, p. 216.

nouveau régime : le réalisme fictionnel où la construction proposée par l'auteur occupe une place primordiale.

III.1. Origine et définition de l'effet de réel

Hervé GLEVAREC n'est pas l'homme à l'origine de l'expression : c'est Roland BARTHES qui, en 1968, a proposé la notion d'« effet de réel » et ce, dans le cadre d'une analyse littéraire structurale. Selon le sémiologue, tout récit comporte inévitablement des « *détails inutiles* »⁴⁹ à la structure du texte et à l'intelligibilité de l'histoire. Ces détails « *sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que de le signifier* »⁵⁰. En d'autres mots, leur rôle est de créer « de la vie », ni plus, ni moins : c'est le baromètre accroché au mur chez Flaubert ou la petite porte décrite par Michelet, explique R. BARTHES. Transposé à l'univers des séries télévisées, cela peut prendre plusieurs formes : la cuisine du journal *The Washington Herald*, ses paquets de pain, ses sauces dans le frigo et son affiche « *Please, wash your dishes. Thank you !* » dans *House of Cards* (S01E01)* ou les lunettes de lecture que la *president-elect* Elizabeth Keane met pour utiliser sa tablette dans *Homeland* (S06E01)*. Ces condiments et ce problème de vue ne reviendront jamais à un autre moment de l'histoire. Ils ne sont là que pour susciter « un sentiment de vie ». « [Ces détails] *ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du 'réel' (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité* »⁵¹.

Si l'effet de réel de Roland BARTHES est littéraire et sert le réalisme, celui d'Hervé GLEVAREC est pragmatique. « *L'effet de réel n'est ni plus ni moins qu'un trouble dans la représentation. Le spectateur ne dispose plus d'un code conventionnel – un genre qui contient des promesses, un univers diégétique séparé du monde ou une grammaire visuelle conventionnelle –*

49. BARTHES, R., *L'effet de réel*, dans *Communications*, n° 11 : *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968, p. 85.

50. *Ibid.*, p. 88.

51. *Ibid.*

pour comprendre ce qu'il a devant les yeux. (...) L'effet de réel se produit à chaque fois qu'un univers diégétique représentationnel (fiction ou cadre ordinaire) vient « toucher » le monde réel et social »⁵². En bref, l'effet de réel diffère du réalisme. Là où le second suscite une impression de réalité (au sens « immersion ») par la représentation fidèle du monde réel, le premier provoque un trouble (« À quoi ais-je affaire ? »⁵³) chez le récepteur par sa nature de point de contact entre le réel et la représentation.

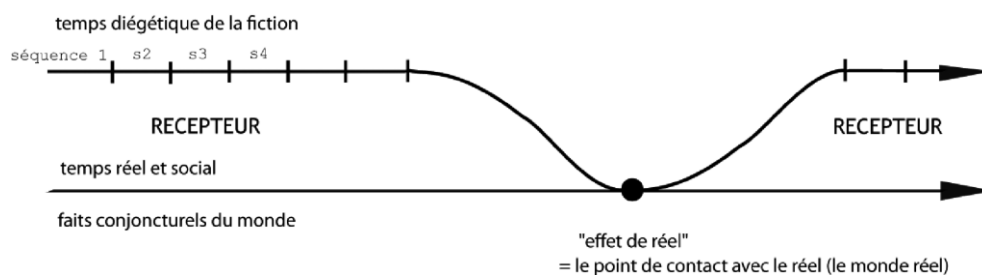


Schéma proposé par Hervé GLEVAREC pour expliquer l'effet de réel pragmatique (GLEVAREC, H., *op. cit.*, p. 221).

III.2. La construction de l'effet de réel

Nous venons de le voir, on distingue l'effet de réel fictionnel et son niveau du vraisemblable (R. BARTHES) de l'effet de réel pragmatique et son niveau du réel (H. GLEVAREC)⁵⁴. Par contre, quel que soit son type, l'effet de réel n'apparaît pas de lui-même : c'est une construction voulue par l'auteur.

III.2.A. L'effet de réel fictionnel et la fabrication de la vraisemblance

S'appuyant sur la définition de R. BARTHES, certains chercheurs ont tenté de déterminer les « indices et les signaux qui disent le réel des situations, des personnages et des comportements représentés »⁵⁵, qui constituent des effets de réel et qui participent à la création d'une impression de réalisme dans une série télévisée comme l'expliquent les sociologues Michaël MEYER et Héloïse SCHIBLER. C'est le cas de ces derniers qui ont analysé la série poli-

52. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans *Questions de communication*, n°18, 2010, <http://questions-decommunication.revues.org/405>, p. 220-221.

53. *Ibid.*, p. 223.

54. GLEVAREC, H., *Du canular radiophonique à l'effet de réel*, dans MAJASTRE, J.-O. et PESSIN, A., *Le Canular dans l'art et la littérature*, Paris, 1999, p. 75-94.

55. MEYER, M., et SCHIBLER, H., *Une fiction à la mesure du réel*, dans *Communication*, vol. 32/1, 2013, <https://communication.revues.org/4882#quotation>.

cière *The Wire** (2002-2008), de Muriel MILLE qui s'est intéressée à la vraisemblance dans le feuilleton français *Plus Belle la Vie** (2004-...) (et de Sabine CHALVON-DEMERSAY dont l'étude a porté sur la série médicale *Urgences**⁵⁶ (1994-2009).

D'après M. MILLE, « *ce qui est en jeu (...), c'est de faire correspondre le sens de ce qui se passerait probablement dans la vie avec ce qui se produit dans la vie* »⁵⁷. Elle remarque plusieurs façons d'y arriver :

1. Le réalisme des émotions : « *Même si les intrigues peuvent paraître invraisemblables, le principal est que les réactions des personnages soient justes* »⁵⁸. À ne pas confondre avec le réalisme émotionnel de I. ANG, il s'agit ici de la vraisemblance des sentiments des personnages de la série télévisée. Par exemple, comment se comporterait une mère face à la perte de son enfant ? Un cri de souffrance et de colère pour Cersei Lannister devant la mort de son fils Joffrey dans *Game of Thrones** (S04E02) ou bien une Carrie Mathison perdue qui renonce à ses idéaux et à son éthique pour récupérer sa fille Franny des services sociaux dans *Homeland* (S06E08).
2. L'exactitude du vocabulaire : « *Le choix des termes justes fonctionne comme une précision de l'effet de réel* »⁵⁹. C'est l'utilisation d'un jargon spécifique à l'univers de la série : qu'il soit médical, juridique, politique ou autre. Par exemple, un député du Congrès américain devra être appelé *congressman* et non *deputy*.
3. La cohérence dramaturgique des personnages : les scénaristes font évoluer leurs personnages de manière cohérente. Toute action doit être motivée par des raisons justifiées. Le parcours de Frank Underwood (*House of Cards*) est ainsi guidé par son ambition tandis que celui de son chef de cabinet Doug Stamper a toujours été marqué par la loyauté. De cette manière, lorsque ce dernier s'accuse des crimes de

56. Nous y reviendrons plus tard puisqu'H. GLEVAREC se base aussi sur ses résultats.

57. MILLE, M., *Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie*, dans *Réseaux*, 2011/1, n° 165, p. 62.

58. *Ibid.*, p. 63.

59. *Ibid.*, p. 65.

son patron dans la saison 5, son comportement est tout à fait vraisemblable.

4. L'attention aux détails : la reconstitution exacte d'un lieu ou d'un costume, la vraisemblance des blessures, etc. contribuent aussi à l'effet de réel. Aucune série politique américaine n'est réellement tournée dans la « vraie » Maison Blanche, toutes ont leur propre Bureau Ovalé plus vrai que nature reconstitué de la manière la plus fidèle possible. Il n'est également pas anodin que Jackie Kennedy (Katie Holmes) apparaisse au lit, pour la première fois dans la série *The Kennedys**, affublée d'une nuisette rose*. Cette couleur étant associée à la célèbre tenue qu'elle portait lors de l'assassinat de son mari John F. Kennedy, le 22 novembre 1963.

De leur côté, M. MEYER et H. SCHIBLER partagent un avis similaire : « *En plus de la reconstitution de l'espace urbain, le niveau de détail (...) contribue à un effet de réel supplémentaire. Chaque élément secondaire de la narration, chaque détail de mise en scène (costumes, accessoires, maquillages, coiffures) (...) viennent dénoter le réel et la fidélité de la série. La langue, en particulier l'usage de l'argot (slang) de Baltimore, contribue aussi fortement à asseoir ce lien. De même (...), 'la crédibilisation' de The Wire passe par l'emploi d'un vocabulaire endogène qui contribue au réalisme général de la série* »⁶⁰. En outre, comme M. MILLE, les deux sociologues insistent sur l'importance de la construction des personnages dans ce processus mais en ne manquant pas d'y apporter une précision supplémentaire : « *Une dernière forme de connexion particulièrement efficace entre les personnages et le jugement de réalisme sur la série s'opère : les personnages seraient inspirés de personnes réelles vivantes ou ayant vécu* »⁶¹. Donc, le réalisme passe aussi par des protagonistes créés sur la base d'éléments fictifs et de faits inspirés de personnes réelles. Un procédé régulièrement utilisé dans les séries politiques comme le prouve l'historienne Marjolaine BOUTET en citant plusieurs

60. MEYER, M., et SCHIBLER, H., *Une fiction à la mesure du réel*, dans *Communication*, vol. 32/1, 2013, <https://communication.revues.org/4882#quotation>.

61. *Ibid.*

exemples⁶² : les présidents Jed Bartlet⁶³ (Martin Sheen) et John Hoynes (Tim Matheson) de la série *The West Wing** (1999-2006) sont ainsi les avatars positif et négatif de Bill Clinton tandis que David Palmer (Dennis Haysbert) et Charles Logan (Gregory Itzin) de *24** (2001-2006) reprennent les bons et mauvais aspects de George W. Bush. De même, le parcours du couple Underwood (Kevin Spacey et Robin Wright) rappelle celui de Bill et Hillary Clinton tandis que les mésaventures de Frank puisent allégrement dans l'histoire des présidents républicains américains : il échappe à une tentative d'assassinat comme Ronald Reagan en 1981 (S04E04) ou bien démissionne de la présidence afin d'échapper à une mesure d'*impeachment* comme Richard Nixon en 1974 (S05E12). Que dire également du *High Sparrow* (Jonathan Pryce), chef fictionnel de culte religieux dans *Game of Thrones*, dont la ressemblance physique avec notre propre pape François est troublante* ?

III.2.B. *L'effet de réel pragmatique et la création d'un trouble*

Revenons maintenant aux effets de réel tels que définis par H. GLEVAREC à savoir ce point de contact entre la diégèse et le monde réel qui provoque un trouble chez le récepteur d'une série télévisée. Le sociologue explique leur construction par divers phénomènes.

Avant tout, le générique, la réalisation et le montage sont tant d'éléments constitutifs de la grammaire audiovisuelle et qui, par leur évolution ces dernières années, ont contribué à la création d'effets de réel :

1. Un générique, explique H. GLEVAREC, est « *le paratexte qui indique que le cadre pertinent est celui d'une fiction (et non d'un documentaire, par exemple) et qui annonce le début de celle-ci* »⁶⁴. Or, dans les séries télévisées actuelles, deux changements peuvent être observés quant à celui-ci : soit il a tendance à se réduire comme une peau

62. BOUTET, M., *Le président des États-Unis, héros de série télévisée. La figure présidentielle dans les séries américaines récentes*, dans *Le Temps des Médias*, 2008/1, n° 10, p. 164-168.

63. « *Son sourire ravageur et sa poignée de main ferme rappellent John F. Kennedy, tandis que la fin de sa présidence où, diminué par la maladie, il gouverne depuis sa chaise roulante, évoque immédiatement Franklin D. Roosevelt* » ajoute M. BOUTET à l'égard du président fictif démocrate (*Ibid.*, p. 158).

64. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans, n°18, 2010, <http://questionsdecommunication.revues.org/405>, p. 225.

de chagrin, soit il ne lance plus l'épisode et n'intervient que quelques minutes après les premières images de fiction. Dans le premier cas, cela « *tend à réduire les éléments qui disent ce qu'une production audiovisuelle est, à quel genre elle appartient* » et à provoquer un trouble chez le spectateur. Tandis que dans le deuxième cas, le monde de la fiction et le monde réel (via le générique et l'affichage des noms de l'équipe) cohabitent quelques minutes avec une conséquence : « *les éléments du générique sont lus depuis la fiction et non l'inverse* »⁶⁵, provoquant ainsi un effet de réel. Ainsi, l'exemple le plus frappant est le générique d'*Homeland* qui non seulement est une combinaison d'images/sons d'archives du monde réel et de passages tirés de la série mais qui n'apparaît que très tardivement et sera donc lu depuis l'univers fictionnel, à en croire H. GLEVAREC.

2. « *Plusieurs caractéristiques, associées l'une et l'autre, tenant à la prise de vue et à la réalisation sont susceptibles de provoquer des effets de réel (...) : caméra steadycam, plan-séquence et montage* »⁶⁶. J.-P. ESQUENAZI complète : « *La mise en scène 'invisible' est essentielle à tout réalisme. La conséquence de cette invisibilité serait de rapprocher autant que possible l'univers fictionnel d'un monde réel. (...) L'obligation morale du réalisateur de toujours choisir dans sa mise en scène ce qui est le plus proche de la situation réelle, a guidé nombre (...) de producteurs de séries* »⁶⁷.

L'effet de réel peut également être ressenti dans le rapport du temps de la diégèse des séries au temps de l'agenda social. « *D'une part, leur durée épisodique et saisonnière rapproche leur visionnage du temps long et répété de la vie quotidienne (...). D'autre part, les séries rejoignent parfois le temps social ou conjoncturel d'une société quand elles suivent le calendrier de la*

65. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans, n°18, 2010, <http://questionsdecommunication.revues.org/405>, p. 226.

66. *Ibid.*

67. ESQUENAZI, J.-P., *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, 2014, p. 194 (Cinéma/Arts visuels).

vie sociale de cette société »⁶⁸ avance le sociologue H. GLEVAREC. Cette homologie des temps fictionnels et des temps sociaux s'exprime, par exemple, par la diffusion d'épisodes de Noël ou de *Thanksgiving* au moment où ces événements sont fêtés dans notre réalité. *Plus Belle la Vie* en est l'exemple parfait mais les séries politiques ne sont pas en reste non plus : en témoignent l'épisode « Noël » de *The West Wing* diffusé le 20 décembre 2000 ou bien, ces séries américaines qui ont consacré une saison entière à une campagne électorale au moment-même où les élections présidentielles de 2016 agitaient l'Amérique : *Veep* (saison 5, 2016) ou bien *House of Cards* (saison 4, 2016), par exemple. De cette manière, selon Barbara VILLEZ, citant Paul VIRILIO, « le spectateur a la perspective du temps réel, ou tout du moins d'un temps qui se rapproche du réel »⁶⁹.

En dehors de cela, l'auteur peut également jouer sur les effets de réel en multipliant les points de contact de la série télévisée avec les faits réels du monde. Hervé GLEVAREC en distingue trois : la réalisation et la diffusion d'épisodes en direct, la pratique du *cross-over* et l'insertion de faits d'actualités dans la narration. Le premier cas est relativement rare et n'est jamais arrivé, à notre connaissance, dans une série politique. Le *cross-over*, quant à lui, « qui désigne l'apparition de personnages d'une fiction audiovisuelle dans une autre est un autre point de contact des séries au réel, ici le réel que constitue une autre fiction (qui en devient ainsi plus réelle). (...) Face à ces passages entre mondes fictionnels, peut-on se suffire de déclarer que les téléspectateurs sont et se savent dans tous les cas en 'régime de fiction' ? »⁷⁰. Quoiqu'il en soit, c'est le dernier phénomène qui nous intéresse le plus ici. De par leur nature et leur contexte de production, les séries télévisées ont une capacité de réactivité élevée aux faits du monde réel. Le sociologue illustre cela par *The West Wing* dont la référence aux attentats du 11 septembre est quasi-simultanée (trois semaines après, seulement...). Mais, les exemples actuels ne manquent pas et semblent se multiplier depuis l'élection de Donald

68. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans, n°18, 2010, <http://questionsdecommunication.revues.org/405>, p. 228.

69. VILLEZ, B., *Comment vivre avec la catastrophe ? Une série télévisée : Lost*, dans *Esprit*, 2008/3, p. 118.

70. GLEVAREC, H., *op. cit.*, p. 230-231.

Trump en novembre 2016. Nous avons déjà cité précédemment la série *Jane the Virgin** où la famille hispanique déplore implicitement l'arrivée du nouveau président américain. Récemment, les téléspectateurs d'*House of Cards* et d'*Homeland* ont également pu observer récemment l'introduction, dans leur show favori, de Daesh ou bien de manifestations citoyennes (« *Not my President !* »)* contre leur président dans les saisons de 2016 et de 2017. D'après H. GLEVAREC, « *ces insertions s'apparentent à une transgression, celle de la distance qui jusqu'à peu gouvernait l'écart temporel et moral entre la fiction audiovisuelle et les faits du monde* »⁷¹. Il faut également ajouter, interviennent M. MEYER et H. SCHIBLER, que la situation inverse existe : il est des situations où le monde réel rejoint la fiction, celle-ci devenant de cette manière « *des faits réels du monde* »⁷². Dès lors, peut-on assister à des moments où des politiciens s'inspirent, dans leur action, de séries télévisées. Au Mexique, Miguel Angel Covarrubias, un élu local, a publié une vidéo en espagnol pour préparer son retour en politique et dans laquelle il plagie un discours prononcé par Frank Underwood dans *House of Cards*, par exemple⁷³.

III.3. Le réalisme fictionnel et la vérité fictionnelle : incompatibles ?

En conclusion, « *les œuvres audio-visuelles, les séries télévisées notamment, sont devenues réelles. Les séries contemporaines ne constituent pas des fictions réalistes mais visent un réalisme fictionnel. Il ne s'agit pas ici de rechercher les indices du réel, mais de saisir comment une fiction brouille sa distinction avec un cadre réel* »⁷⁴. Les effets de réel étant des constructions, voilà pourquoi H. GLEVAREC et R. BARTHES (et ceux qu'il a inspirés) se placent du côté du récit et de son auteur dans la question du rapport de la fiction (plurielle) avec le réel. Mais est-ce vraiment antinomique avec la théorie de la vérité fictionnelle (J.-P. ESQUENAZI) où tout se passe au niveau de la lecture ? À vrai dire, non. Les deux points de vue sont même complémentaires.

71. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans, n°18, 2010, <http://questionsdecommunication.revues.org/405>, p. 231.

72. MEYER, M., et SCHIBLER, H., *Une fiction à la mesure du réel*, dans *Communication*, vol. 32/1, 2013, <https://communication.revues.org/4882#quotation>.

73. *Quand un élu mexicain plagie « House of Cards »*, dans 24 HEURES, 15 juin 2017, <http://www.24heures.ch/monde/elu-mexicain-plagie-house-of-cards/story/12560718>.

74. GLEVAREC, H., *op. cit.*, p. 235.

III.3.A. Deux spécialistes au confluent des deux théories

Une série est-elle vraie et proche du réel par elle-même ou est-ce dépendant du jugement du téléspectateur ? En se penchant sur le cas *Urgences*, Sabine CHALVON-DEMERSAY a démontré qu'il s'agit d'une combinaison des deux. D'une part, la série médicale se caractérise par une « *recherche minutieuse, voire consciencieuse, de l'effet de réel* »⁷⁵ : le recours à un matériel médical authentique, l'utilisation scrupuleuse d'un vocabulaire médical exact et précis, le réalisme des émotions des personnages, le jeu sur les techniques de réalisation (*steadycam* entre-autres), etc. D'autre part, les téléspectateurs jugent le réalisme de la série différemment selon qu'ils soient médecins ou non. Le personnel médical apprécie ainsi « *la précision scientifique, la justesse des interactions et la vérité des sentiments* » mais déplore « *l'exagération, pour tout ce qui concerne l'arrivée des patients* » tandis que les autres « *pointent (...) le côté réaliste voire hyperréaliste de la présentation – réaliste voulant dire sanglant –, (...) la faillibilité des héros, les échecs de la vie privée, la dimension morale, etc.* »⁷⁶. En résumé, la série présente une base réelle (PAVEL) tenant notamment à ses effets de réel (BARTHES et GLEVAREC), dont la vérité est jugée différemment selon le téléspectateur, et qui peut constituer une paraphrase de sa réalité (ESQUENAZI).

Par ailleurs, Muriel HANOT relie notamment le jugement de vérité d'un programme télévisuel par un téléspectateur aux notions d'effet de passé et d'effet d'actualité. À l'instar de l'effet de réel barthien, il s'agit d'introduire des détails qui seront interprétés par le destinataire selon son expérience du monde réel. La reconnaissance d'indices du passé (costumes d'époque, etc.) provoque ainsi une perception temporelle décalée chez le spectateur par contradiction avec son monde contemporain. *A contrario*, la présence d'éléments actuels à l'écran provoque un effet d'actualité chez le spectateur par concordance avec son expérience du monde⁷⁷. En résumé, le jugement de vérité est dépendant de la construction du récit mais aussi de son destinataire.

75. CHALVON-DEMERSAY, S., *La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée Urgences*, dans *Réseaux*, vol. 17, n° 95, 1999, p. 247.

76. *Ibid.*, p. 256-262.

77. HANOT, M., *Télévision. Réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, Bruxelles, 2002, p. 34-38 (Médias et Recherches. Méthodes).

III.3.B. De la théorie à la pratique par l'exemple de *Designated Survivor*

Les différentes théories ayant été présentées, nous aimerions les tester brièvement sur la série politique *Designated Survivor**, diffusée depuis septembre 2016 sur la chaîne américaine ABC. Voici le résumé du premier épisode (« Pilot », 21 septembre 2016) de la saison 1 sur lequel portera notre analyse :

Washington, 22h15. Le président américain prononce le discours sur l'État de l'Union devant le Congrès et les membres de son cabinet au Capitole. Au même instant, à l'autre bout de la ville, **Thomas « Tom » Kirkman** (Kiefer Sutherland), le Secrétaire au Logement et au Développement urbain des États-Unis, regarde l'allocution à la télévision avec sa femme Alex (Natascha McElhone) depuis un lieu sécurisé. Quelques minutes plus tard, les communications se coupent et la sécurité débarque dans la pièce : le Capitole vient de subir une attaque terroriste, coûtant la vie du président et de son cabinet, du vice-président et de la totalité des membres du Congrès. Un flash-back survient et nous apprend que quelques heures plus tôt, Tom Kirkman a été nommé survivant désigné (*designated survivor*). En prévision d'événements réunissant le législatif et l'exécutif américain, le président désigne en effet une personne de son cabinet qui n'assistera pas à ce dit événement afin d'assurer la continuité du gouvernement en cas de potentielle catastrophe. Le flash-back se termine : le couple Kirkman est emmené par la sécurité à la Maison Blanche où Tom prête serment comme nouveau président des États-Unis. Entre-temps, c'est le chaos dans la capitale. Le FBI investit les lieux de l'attentat. C'est là que l'agent Hannah Wells (Maggie Q), inquiète pour son compagnon présent au Capitole, entre en scène et convainc son patron de participer aux fouilles avec les pompiers et les démineurs. À la Maison Blanche, Tom Kirkman reçoit les codes nucléaires et enchaîne les réunions de crise avec l'État-Major afin de déterminer la suite des événements. En pleine crise de doute, contesté de toute part, le nouveau président hésite mais finit par prendre les choses en main en jouant la carte de la diplomatie. L'épisode se clôt sur le début de son premier discours face caméra au peuple américain : « *My fellow Americans...* ».

Quels sont les éléments qui nous permettent de considérer que la série est réaliste et/ou touche notre monde réel par moment ?

1. Avant tout, cela se passe à Washington, le lieu du pouvoir fédéral américain, et principalement à la Maison Blanche. Si les plans en extérieur ont été filmés dans des décors réels, ceux à l'intérieur de la Maison Blanche sont faits en studio. Néanmoins, la reconstitution est fidèle à la réalité : que ce soit pour le Bureau Oval* ou pour la décoration (notamment les portraits de Washington, Jefferson ou Lincoln qui indiquent par la même occasion une Histoire commune avec le monde américain actuel).
2. L'organisation du pouvoir, dans la série, correspond exactement à celle en place actuellement à Washington : un Congrès, un président

- et son vice-président, un cabinet présidentiel avec des fonctions identiques, etc.
3. Le jargon utilisé dans la série est précis et varie selon les situations : des termes policiers et scientifiques pour le FBI, militaires pour l'État-Major et politiques pour le staff présidentiel. La prestation de serment de Tom Kirkman* est aussi en tout point identique (vocabulaire et gestes) à celle qui est réellement utilisée : « *I do solemnly swear that I will faithfully execute the office of President of the United States, and will to the best of my ability, preserve, protect, and defend the Constitution of the United States* ». De même, les « terroristes » deviennent « *des grands méchants* » quand Leo Kirkman explique à sa petite sœur Penny ce qu'il se passe.
 4. À plusieurs moments des faits d'actualités sont mentionnés. D'une part, Hannah Wells declare : « *I worked both bomb sites on the ground in Brussels and Paris* ». D'autre part, quelques minutes plus tard, une journaliste qualifie l'attentat de la sorte : « *This the most devastating attack on our country since 9/11* ». Le monde de *Designated Survivor* a donc également vécu les attentats du *World Trade Center*, de Paris (13 novembre 2015) et de Bruxelles (22 mars 2016). De même, plusieurs fois, il est question de Daesh, d'Al-Qaïda, des Talibans et d'Al-Saqar. Les trois premiers sont de réelles organisations terroristes tandis que le dernier est fictif.
 5. Les émotions des personnages sont réalistes et leur construction dramaturgique est cohérente. (I) La vie de famille du héros de la série respire l'authenticité : comme la plupart des gens, il a du mal à se réveiller le matin ; il ne sait pas comment s'y prendre avec son fils en pleine crise d'adolescence ; pris par son travail, il regrette ne pas pouvoir passer plus de temps avec sa petite fille ; et sa relation de couple est faite d'amour et de disputes. (II) Secrétaire au Logement peu ambitieux avant l'attentat, un poste peu important dans le cabinet présidentiel, Tom Kirkman⁷⁸ n'était pas destiné à devenir président et n'a

78. Bonus : premier président indépendant (c'est-à-dire qui n'est ni démocrate, ni républicain), Tom Kirkman ne ressemble en rien à ses prédécesseurs et pourtant, au fil de la saison, ses actes rappellent ceux de plusieurs présidents ayant réellement vécu : il fait un discours

d'ailleurs pas le caractère adéquat. Dès lors, de manière cohérente, lorsqu'il entre en fonction, sa transformation n'est pas immédiate. Il doute, est dépassé par les événements et est rongé par le stress au point d'en vomir. (III) La réaction de la population suite à l'attentat est celle à laquelle on pourrait s'attendre : la peur, l'interrogation et puis, le recueillement*.

Tant de caractéristiques, dont la plupart sont des effets de réel, qui contribuent au réalisme de la série. Qui plus est, l'épisode suscite par moments un trouble, au sens proposé par H. GLEVAREC (« À quoi ais-je affaire ? »), chez le téléspectateur. Par exemple, lors du transfert des codes nucléaires, T. Kirkman demande si ses empreintes sont requises pour l'activation. Il se voit répondre : « *No sir, it's not like the movies. It doesn't work that way* ». Comme s'il était signifié que tout ceci n'est pas une fiction.

La théorie de J.-P. ESQUENAZI se confirme également par l'analyse de cet épisode. Il peut être jugé « vrai » par le téléspectateur. Non seulement, les événements saillants (l'attentat du Capitole, par exemple) sont plausibles dans l'Amérique post-11 septembre (sa base réelle analysée ci-dessus) proposée par *Designated Survivor* mais ils sont une paraphrase de la politique américaine actuelle et du climat de peur du monde réel actuel. Ainsi, confronté à la répétition des attentats perpétrés par Daesh, le destinataire peut se sentir concerné par l'un des propos de la série à savoir : comment un pouvoir politique doit-il réagir face à la menace terroriste ? Il pourra alors choisir entre deux visions (proposées par deux personnages médiateurs) : celle de Tom Kirkman prônant la diplomatie, la réflexion et la discrétion ou celle du général Harris Cochrane* (Kevin R. McNally), son premier détracteur, qui préconise une solution militariste rapide, brutale et impitoyable. Résultat : que ce soit au niveau de son récit ou de sa lecture, *Designated Survivor* entretient un rapport évident avec le réel.

devant les pompiers sur les lieux de l'attentat (S01E02) comme G. Bush après le 11 septembre 2001, il ordonne une opération militaire au Moyen-Orient durant laquelle les hélicoptères s'écrasent dans le désert (S01E05) comme celle de J. Carter en avril 1980 ou bien tel D. Eisenhower protégeant les Afroaméricains en 1957, il envoie la garde nationale pour garantir la sécurité des minorités musulmanes (S01E04).

CONCLUSION

Tout ceci n'est que pure fiction... Appliquée aux séries télévisées, cette phrase doit être bannie de notre vocabulaire. Au terme de notre étude, nous pouvons en effet affirmer qu'il existe définitivement un lien entre le réel, d'une part, et la fiction plurielle télévisuelle, d'autre part. Un lien ? Des liens.

Avant tout, nous avons démontré qu'une série télévisée comporte obligatoirement une base réelle servant de fond aux composantes fictives de l'histoire (T. PAVEL). Sans elle, a expliqué J.-P. ESQUENAZI, il nous serait impossible d'appréhender et de comprendre une fiction. D'autres, à l'image de R. BARTHES et de ceux qui s'en inspireront, préfèrent envisager le récit fictionnel comme une construction où cohabitent éléments signifiants (nécessaires à la narration) et éléments insignifiants ou « inutiles ». Ces détails, que le sémiologue appelle « effets de réel », servent uniquement à dénoter le réel, à créer un sentiment de vie : il peut s'agir notamment d'objets ou de mots spécifiques. Somme toute, ces deux théories diffèrent par le degré d'implication de l'auteur et du récepteur d'une fiction. Chez ESQUENAZI, le destinataire a le premier rôle : il contribue à la création de l'univers fictionnel en le complétant par son expérience de la réalité. Tandis que « l'effet de réel barthien » est l'œuvre exclusive de l'auteur.

De là, nous avons montré qu'il existe deux manières d'envisager la relation des séries télévisées avec le réel. La première est la vérité fictionnelle (ESQUENAZI) c'est-à-dire le sentiment, chez le destinataire d'une fiction, d'être devant quelque chose de « vrai », de découvrir une connexion entre le monde réel et celui de la fiction. Car, si cet univers fictionnel est considéré comme vraisemblable par le destinataire, celui-ci peut trouver dans cette connexion, une paraphrase de sa propre réalité. Tout dépend donc de la lecture du récit et du bagage du téléspectateur de la série. Cette impression de « vérité » n'est pas universelle, elle est relative. Ainsi, si l'étudiante de 24 ans explique que *Girls* représente davantage la vie réelle que *Sex and the City*, c'est parce que la série fait écho à sa propre expérience. La deuxième est le réalisme fictionnel avancé par H. GLEVAREC. Nous avons vu avec ce sociologue que la relation des fictions plurielles avec le réel passe également par

l'« effet de réel pragmatique » à savoir le point de contact entre la réalité et l'univers fictionnel. Ce dernier peut être obtenu de diverses façons : par la technique audio-visuelle, par la correspondance du temps de la diégèse avec le temps social du destinataire ou par l'insertion de faits d'actualités dans la fiction, par exemple. Ces éléments, qui sont des constructions de l'auteur comme les « effets de réel fictionnels/barthiens », provoquent alors un trouble chez le destinataire, une confusion devant la nature de la série télévisée (réalité ou fiction ?).

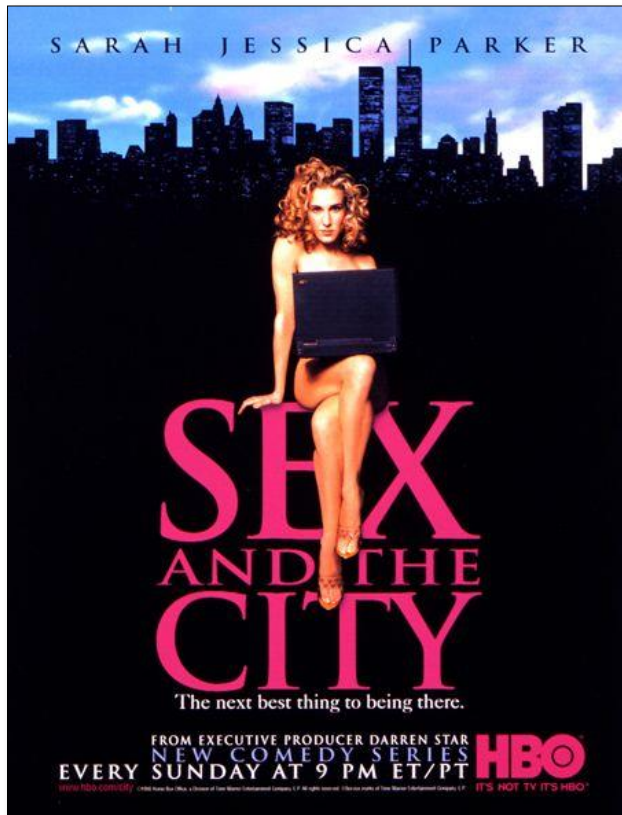
Quoiqu'il en soit, malgré ces divergences, nous avons prouvé que vérité fictionnelle et réalisme fictionnel sont complémentaires. Il nous semble indéniable que pour parler sérieusement de la réalité, une série télévisée doit proposer un récit construit par l'auteur sur la base d'éléments du monde réel et qui puisse être jugé « vrai » par le téléspectateur. Destinateur et destinataire ont donc un rôle tout aussi important l'un que l'autre. Notre analyse de *Designated Survivor* (et qui pourrait s'appliquer de la même manière à toutes les autres séries politiques) a parfaitement démontré cela. La série télévisée nous a semblé « réelle » par sa construction et en étant une paraphrase parfaite de la politique américaine et des faits de terrorisme actuels.

Last but not least, notre étude a permis de mettre fin à une idée préconçue selon laquelle le réalisme est la seule manière d'évoquer le réel. Une fiction peut être une paraphrase de la réalité, susciter un sentiment de vérité sans pour autant être une représentation exacte du monde réel. Cela peut tenir entre autres au « réalisme émotionnel » de I. ANG. De même, le réalisme est secondaire chez GLEVAREC : « Pourquoi ? Parce c'est à l'issue de la série [Urgences] que les spectateurs ont appris quelque chose sur les urgences hospitalières et les termes médicaux (...). Les individus n'ont historiquement pas débarqué dans la série en faisant le constat qu'elle était réaliste puisqu'ils n'avaient pas de cadre réel sur lequel s'appuyer et que les travaux sont là pour nous dire que ce savoir est postérieur et non antérieur »⁷⁹. En fiction, la vérité n'est donc pas toujours là où elle est attendue.

79. GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans, n°18, 2010, <http://questionsdecommunication.revues.org/405>, p. 235.

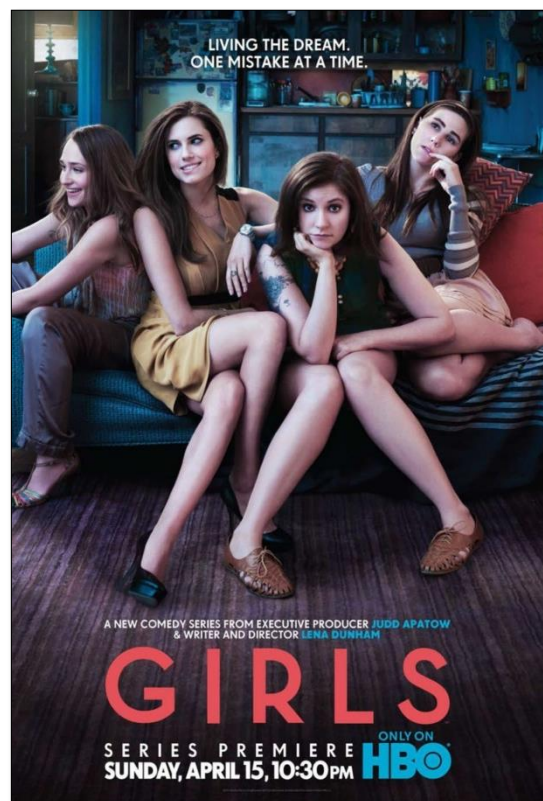
ANNEXES

Page 2



Sex and the City. “A candid, comic view of sex and relationships, Sex and the City stars Sarah Jessica Parker as Carrie Bradshaw, a New York-based writer who explores and experiences the unique world of Manhattan's dating scene, chronicling the mating habits of single New Yorkers. Executive produced by Michael Patrick King, the series also stars cast regulars Kim Cattrall as PR executive Samantha Jones, who's seen -- and done -- it all; Kristin Davis as Charlotte York, still trying to hold on to the idea of happily ever after; and Cynthia Nixon as corporate lawyer and mother Miranda Hobbes, a pragmatist trying to balance the idea of love with the realities of life” (Source: hbo.com)

Girls. “Created by and starring Lena Dunham (“Tiny Furniture”), the show is a comic look at the assorted humiliations and rare triumphs of a group of girls in their mid-20s. Dunham wrote and directed the pilot of the series, which she executive produces with Judd Apatow and Jenni Konner. The cast also includes Jemima Kirke, Allison Williams, Zosia Mamet, Adam Driver, Alex Karpovsky, Andrew Rannells and Ebon Moss-Bachrach. Shot in New York, the 10-episode fourth season premiered in January 2015” (Source: hbo.com)





Hannah Horvath de *Girls*

VS

Carrie Bradshaw de *Sex and the City*





Game of Thrones. “Summers span decades. Winters can last a lifetime. And the struggle for the Iron Throne continues. It stretches from the south, where heat breeds plots, lusts and intrigues, to the vast and savage eastern lands, where a young queen raises an army. All the while, in the frozen north, an 800-foot wall of ice precariously protects the war-ravaged kingdom from the dark forces that lie beyond. Kings and queens, knights and renegades, liars, lords and honest men...all play the 'Game of Thrones.' An original series based on George R.R. Martin's best-selling 'A Song of Ice and Fire' series” (Source: hbo.com)

Marguerite
d'Anjou
=
Cersei
Lannister

*Game of
Thrones,
inspirée de
la Guerre
des Deux
Roses*

Richard
Plantagenet,
duc de York
=
Eddard
« Ned »
Stark





Page 12



The Borgias. “Oscar® winner Jeremy Irons stars in The Borgias the saga of history's most infamous crime family. Conspiring with his ruthless sons Cesare and Juan and poisonously seductive daughter Lucrezia, the charismatic Rodrigo Borgia will let nothing and no one stand in the way of his relentless quest for wealth and power. Mercilessly cruel and defiantly decadent, intimidation and murder are his weapons of choice in his scandalous ascension to the papacy in Renaissance-era Italy” (Source : sho.com)

Page 13



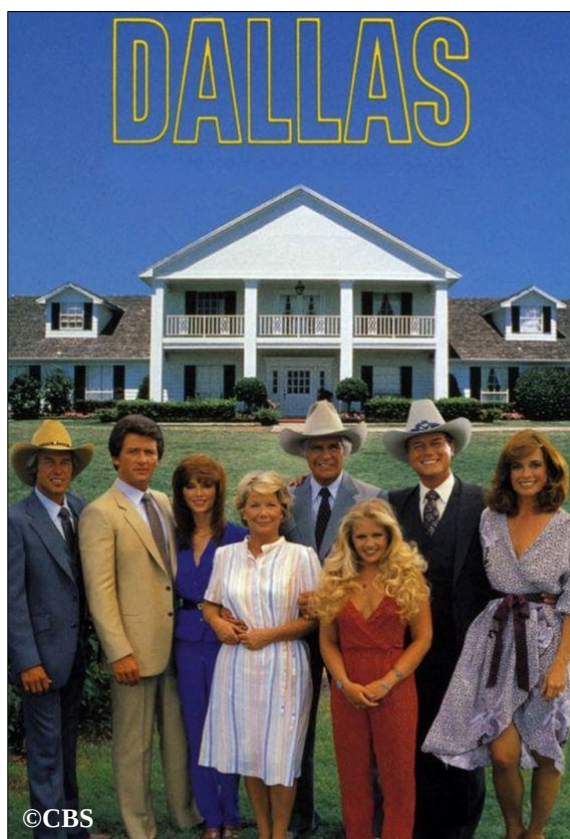
House of Cards “Le membre du Congrès Frank Underwood ne recule devant rien pour conquérir Washington D.C. dans ce drame sur le pouvoir, le sexe et la corruption” (Source : [netflix.com](https://www.netflix.com))

Page 14

13 Reasons Why “Inspirée des best-sellers de Jay Asher, 13 Reasons Why suit Clay Jensen, un adolescent qui découvre sous son porche au retour du lycée une mystérieuse boîte portant son nom. À l'intérieur, des cassettes enregistrées par Hannah Baker, une camarade de classe qui s'est tragiquement suicidée deux semaines auparavant. Les enregistrements révèlent que la jeune fille, dont il était amoureux, a décidé de mettre fin à ses jours pour treize raisons. Clay est-il l'une de ces raisons ?” (Source : [allociné.fr](https://www.allociné.fr))



Page 15

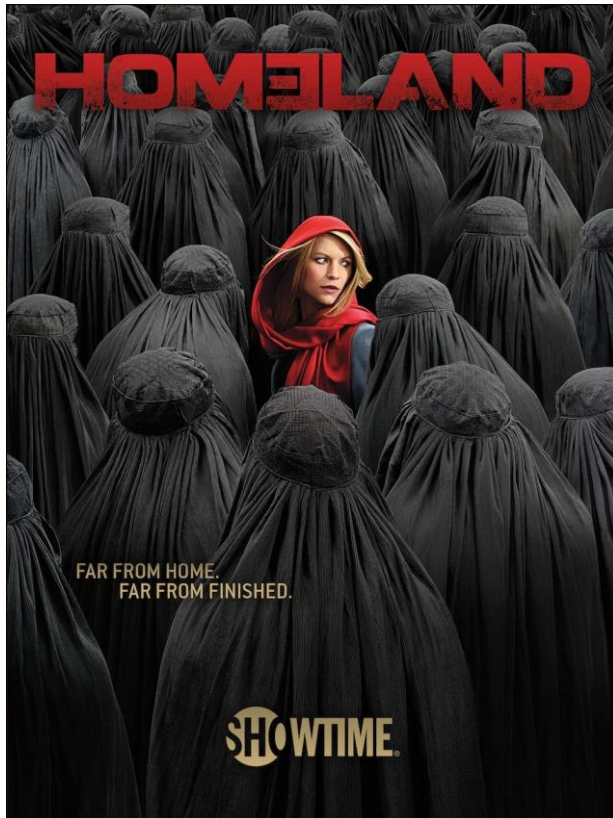


Dallas. “Les joies et les peines de la famille Ewing, richissime dynastie du Texas. Menées d'une main de fer par l'affreux JR, les affaires florissent au gré des amours et des haines, des intrigues et des manipulations.” (Source : allociné.fr)

Page 16

Veep. “Former Senator Selina Meyer (Julia Louis-Dreyfus) has accepted the call to serve as Vice President of the United States. The job is nothing like she imagined and everything she was warned about. Veep follows Meyer and her staff as they attempt to make their mark and leave a lasting legacy, without getting tripped up in the day-to-day political games that define Washington.” (Source : hbo.com)

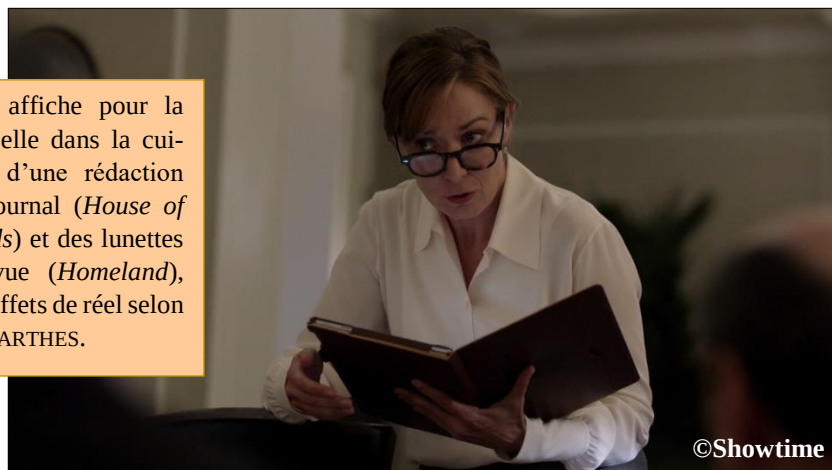




Homeland. “Homeland is an edge-of-your-seat sensation. CIA officer Carrie Mathison (Claire Danes) is tops in her field despite being bipolar, which makes her volatile and unpredictable. With the help of her long-time mentor Saul Berenson (Mandy Patinkin), Carrie fearlessly risks everything, including her personal well-being and even sanity, at every turn. You won't be able to turn away from this gripping, emotional thriller in which nothing short of the fate of our nation is at stake.” (Source : sho.com)



Une affiche pour la vaisselle dans la cuisine d'une rédaction de journal (*House of Cards*) et des lunettes de vue (*Homeland*), des effets de réel selon R. BARTHES.





The Wire. “The first season of *The Wire* (2002) concentrated on the often-futile efforts of police to infiltrate a West Baltimore drug ring headed by Avon Barksdale and his lieutenant, Stringer Bell. In Seasons Two and Three, as the Barksdale investigation escalated, new storylines involving pressures on the working class and the city's political leadership were introduced. Season Four focused on the stories of several young boys in the public school system, struggling with problems at home and the lure of the corner - set against the rise of a new drug empire in West Baltimore and a new Mayor in City Hall.” (Source : hbo.com)



Plus Belle la Vie. “À Marseille, dans le quartier du Mistral, tout le monde se connaît. Derrière son comptoir, Roland Marci, tenancier du bar du Mistral, voit vivre ce petit monde, dans un heureux métissage des cultures et des milieux. Les grands comme les petits mouvements qui affectent la société française y trouvent leur écho. Des passions se nouent et se dénouent. Des crimes sont commis. Le feuilleton qui fait les beaux soirs de France 3 depuis 2004, avec sa galerie de personnages et ses thèmes de société systématiquement abordés, dans un souci de proximité qui a conquis le public.” (Source : france.tv)



ER (Urgences). “NBC's celebrated medical drama "ER" debuted in the fall of 1994 and aired its series finale 15 seasons later. Along the way, "ER" helped launch the careers of George Clooney, Julianna Margulies and Noah Wyle among many others. Combining the extraordinary talents of multiple award-winning producer John Wells ("The West Wing" "Third Watch"), best-selling author Michael Crichton ("Jurassic Park") and the creative team at Steven Spielberg's Amblin Television, the venerated series "ER" explores the inner workings of an urban teaching hospital and the critical issues faced by the dedicated physicians and staff of its overburdened emergency room.” (Source : nbc.com)



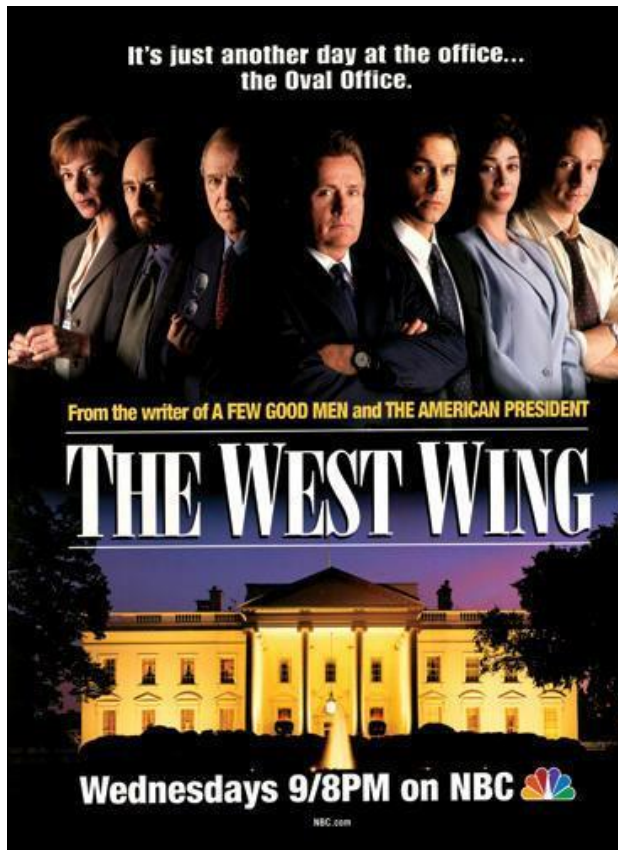
Un exemple de réalisme des émotions des personnages : Cersei Lannister face à la mort de son fils Joffrey (*Game of Thrones*, S04E02).



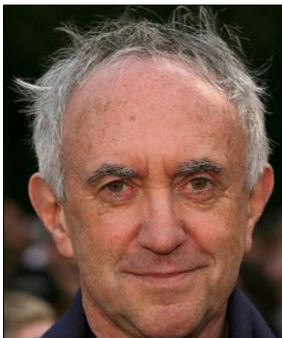
The Kennedys. “The dramatic movie event *The Kennedys*, starring Greg Kinnear as Jack Kennedy, Katie Holmes as Jackie Kennedy, Barry Pepper as Bobby Kennedy, and Tom Wilkinson as Joe Kennedy Sr. relives the public and private joys and tragedies of the most influential family in the world, including fraternal rivalries, mob associations, drugs, and women. The movie event recreates the political crises that John F. Kennedy dealt with in the early days of his presidency, including the Bay of Pigs invasion, the Cuban Missile Crisis that brought the world to the brink of nuclear war, and the Civil Rights Movement.” (Source : reelz.com)



Jackie Kennedy (*The Kennedys*, S01E01) apparaît pour la première fois en rose, couleur rappelant celle de sa tenue lors de l’assassinat de John F. Kennedy, le 22 novembre 1963.



The West Wing (À la Maison Blanche). “When the erudite Democrat Josiah “Jed” Bartlet is elected U.S. president, he installs his administration. He places confidants from his electoral campaigns in the White House. Each of these people play a significant role in the Washington power game: the Chief of Staff (Leo McGarry), his deputy (Josh Lyman), Communications Director (Toby Zeigler), deputy (Sam Seaborn, and later, Will Bailey), and press secretary (CJ Cregg). Also in key positions are the assistants of each of the power players. We follow these people through many political battles, as well as some personal ones. Also playing roles are the First Lady (Abigail Bartlet), the President’s daughters (Elizabeth, Eleanor, and Zoey), and the personal aide to the President (Charlie Young).” (Source: nbc.com)



Une ressemblance frappante :
High Sparrow (Game of Thrones) et le pape François.



©Vaiva Vareitkaite



24 (heures chrono). “Jack Bauer, Director of Field Ops for the Counter-Terrorist Unit of Los Angeles, races against the clock to subvert terrorist plots and save his nation from ultimate disaster.” (Source : imdb.com)

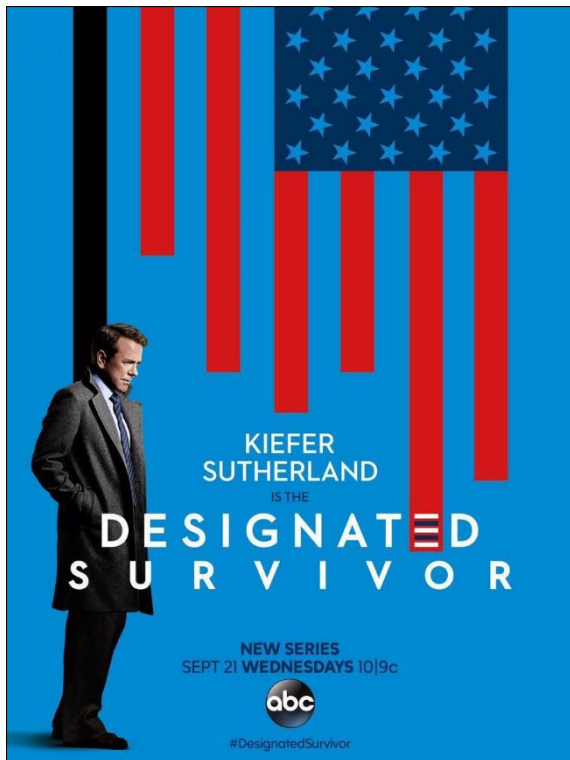


Jane the Virgin. “When Jane was a young girl, her grandmother convinced her of two things: telenovelas are the highest form of entertainment, and women must protect their virginity at all costs. Now age 23, Jane's life has suddenly become as dramatic and complicated as the telenovelas she has always loved.” (Source : cwtv.com)



Quand les séries télévisées s'inspirent de la réalité : *House of Cards* VS les manifestations citoyennes contre Donald Trump

Pages 27-29 : *Designated Survivor* (S01E01)

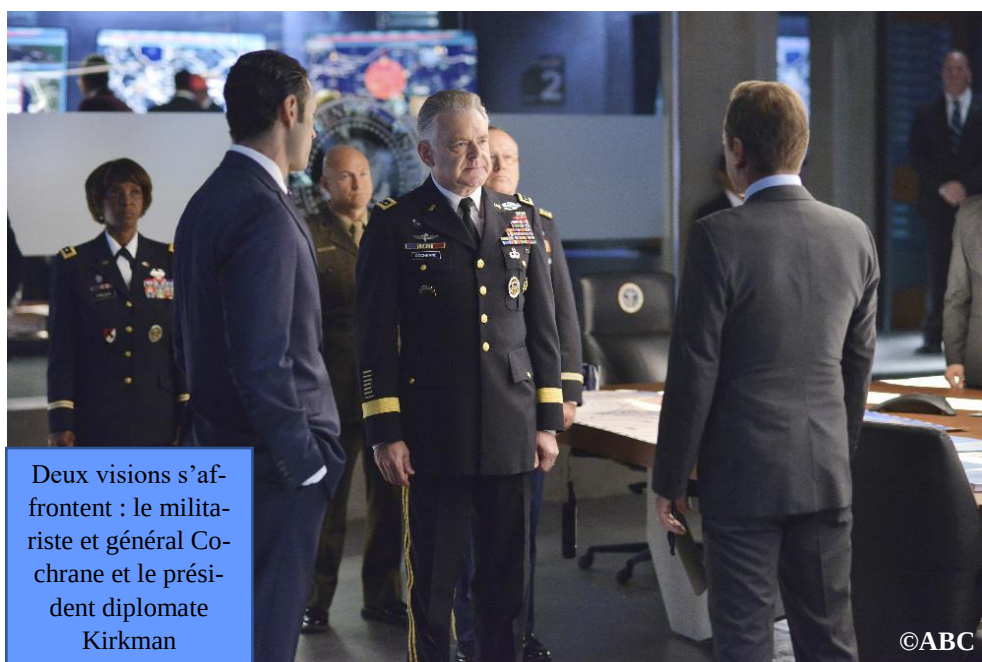
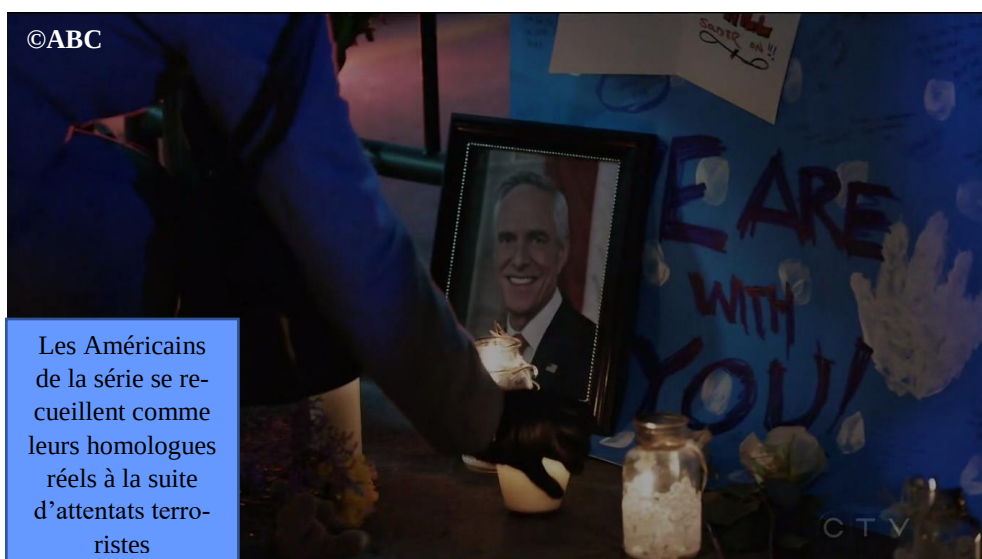


Designated Survivor. “Kiefer Sutherland stars as Tom Kirkman, a lower-level cabinet member who is suddenly appointed President of the United States after a catastrophic attack on the US Capitol during the State of the Union, on the highly anticipated ABC series *Designated Survivor*. In this dramatic thriller, Kirkman will struggle to keep the country and his own family from falling apart, while navigating the highly-volatile political arena and while leading the search to find who is responsible for the attack.” (Source : abc.go.com)



Un travail sur les détails dans *Designated Survivor* : comparaison du Bureau Oval de la série avec le vrai.





BIBLIOGRAPHIE

I. Articles de presse

- CHAVEAU, A., *Séries TV, un phénomène de société*, dans HUFFINGTON POST, 1^{er} octobre 2013 (actualisé le 5 octobre 2016), http://www.huffingtonpost.fr/agnes-chauveau/series-tv-un-phenomene-de_b_4015384.html.
- HOCHMAN, D., *What Bill Clinton Told Kevin Spacey About 'House of Cards'*, dans GOTHAM MAGAZINE, 20 avril 2015, <https://gotham-magazine.com/kevin-spacey-on-house-of-cards-saving-the-planet#Y4xzxRRd9iSu8ZZA.99>.
- *Quand un élu mexicain plagie « House of Cards »*, dans 24 HEURES, 15 juin 2017, <http://www.24heures.ch/monde/elu-mexicain-plagie-house-of-cards/story/12560718>.
- *Spoiler : Obama veut voir « House of Cards » avant tout le monde*, dans LE MONDE.FR, 18 décembre 2013, http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2013/12/18/spoiler-obama-veut-voir-house-of-cards-avant-tout-le-monde_4336099_3222.html.

II. Articles de revue scientifique

- BARTHES, R., *L'effet de réel*, dans *Communications*, n° 11 : *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968.
- BOUTET, M., *Le président des États-Unis, héros de série télévisée. La figure présidentielle dans les séries américaines récentes*, dans *Le Temps des Médias*, 2008/1, n° 10.
- CHALVON-DEMERSAY, S., *La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée Urgences*, dans *Réseaux*, vol. 17, n° 95, 1999.
- COULOMB-GULLY, M., et ESQUENAZI, J.-P., *Fiction et politique : doubles jeux*, dans *Mots. Les langages du politique*, n° 99, 2012, <http://mots.revues.org/20680>.
- GLEVAREC, H., *Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision*, dans *Questions de communication*, n°18, 2010, <http://questionsdecommunication.revues.org/405>.
- KREMER, N., *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, dans *Fabula*, 2012, http://www.fabula.org/atelier.php?Vraisemblance_et_representation.
- MEYER, M., et SCHIBLER, H., *Une fiction à la mesure du réel*, dans *Communication*, vol. 32/1, 2013, <https://communication.revues.org/4882#quotation>.
- MILLE, M., *Rendre l'incroyable quotidien. Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie*, dans *Réseaux*, 2011/1, n° 165.

- TODOROV, T., *Introduction*, dans *Communications*, n° 11 : *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, 1968.
- VILLEZ, B., *Comment vivre avec la catastrophe ? Une série télévisée : Lost*, dans *Esprit*, 2008/3.

III. Monographies

- ANG, I., *Watching Dallas*, Londres, 1985.
- BENASSI, S., *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, 2000 (Grand écran petit écran. Essais).
- ESQUENAZI, J.-P., *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, 2009.
- ESQUENAZI, J.-P., *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, 2014 (Cinéma/Arts visuels).
- ESQUENAZI, J.-P., *Séries télévisées et « réalités » : les imaginaires sériels à la poursuite du réel*, dans SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011 (Info & com, 2030-8906).
- GLEVAREC, H., *Du canular radiophonique à l'effet de réel*, dans MAJASTRE, J.-O. et PESSIN, A., *Le Canular dans l'art et la littérature*, Paris, 1999.
- HANOT, M., *Télévision. Réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, Bruxelles, 2002 (Médias et Recherches. Méthodes).
- JODELET, D., dir., *Les représentations sociales*, Paris, 1994.
- MOÏSI, D., *La géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris, 2016.
- PAVEL, T., *Univers de la fiction*, Paris, 1988.
- SCHAEFFER, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, 2008 (Poétique).
- SEPULCHRE, S., dir., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, 2011 (Info & com, 2030-8906).
- VEYRAT-MASSON, I., *Télévision et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, 2008 (Médias-Recherches, 1378-4099).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Fiction et réel	1
Une méthode et un plan	3
Qu'est-ce qu'une série politique ?	4
I. VRAISEMBLANCE, VÉRITÉ, RÉEL ET RÉALISME : DÉFINITIONS	5
I.1. La vérité.....	6
I.2. La vraisemblance.....	7
I.3. La réalité et le réel	7
I.4. Le réalisme	8
II. LA VÉRITÉ FICTIONNELLE : LA RÉALITÉ DES PUBLICS	8
II.1. Les préalables à l'appropriation de l'univers fictionnel.....	9
II.1.A. <i>L'immersion fictionnelle</i>	9
II.1.B. <i>La composition du monde fictionnel</i>	10
II.1.C. <i>L'existence d'un personnage médiateur dans un monde vraisemblable</i> ...	12
II.2. De l'appropriation de l'univers fictionnel à la vérité fictionnelle.....	13
II.3. Vérité fictionnelle et réalisme	15
III. LE RÉALISME FICTIONNEL ET LES EFFETS DE RÉEL	17
III.1. Origine et définition de l'effet de réel.....	18
III.2. La construction de l'effet de réel	19
III.2.A. <i>L'effet de réel fictionnel et la fabrication de la vraisemblance</i>	19
III.2.B. <i>L'effet de réel pragmatique et la création d'un trouble</i>	22
III.3. Le réalisme fictionnel et la vérité fictionnelle : incompatibles ?	25
III.3.A. <i>Deux spécialistes au confluent des deux théories</i>	26
III.3.B. <i>De la théorie à la pratique par l'exemple de Designated Survivor</i>	27
CONCLUSION	30
ANNEXES	32
BIBLIOGRAPHIE.....	46
TABLE DES MATIÈRES	48

« Les séries télévisées peuvent-elles nous parler du réel tout en étant des produits de fiction ? Face à la recrudescence du genre ces dernières années, cette lecture critique propose de répondre définitivement à cette question en se basant notamment sur les théories de sociologues des médias tels que Jean-Pierre ESQUENAZI et H. GLEVAREC ou de bien d'autres spécialistes. De l'existence d'une « vérité fictionnelle » à la construction d'« effets de réel », il ne s'agit pas ici de l'analyse du lien existant entre la fiction et les réalités de production ou sociales mais plutôt d'une tentative d'explication des raisons pouvant amener à juger « vrai » un univers fictionnel. De la théorie mais pas que... Puisqu'à côté de ces différentes thèses, sont présentés de nombreux exemples concrets issus de séries télévisées politiques telles que *Designated Survivor*, *House of Cards* ou *Game of Thrones*. »

Mots clés : séries, télévision, réel, réalité, fiction, réalisme, politique.

Ruelle de la Lanterne Magique 14, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique

www.uclouvain.be/comu

