



GRAAT On-Line issue #6 December 2009

### The Last Word ?

#### La question du dispositif dans *The L Word*...

Gaëlle Lombard

Université Paris Ouest Nanterre

Jenny, jeune écrivain, fraîchement débarquée à *Los Angeles*, y retrouve son petit ami Tim. Rapidement son quotidien est bouleversé. Par la rencontre avec ses voisines, Bette et Tina, puis avec le groupe de lesbiennes qui les entoure, c'est un tout autre univers et, surtout, une nouvelle sexualité qui s'offre à elle. Si la découverte par Jenny de son homosexualité est un des fils rouges de *L Word*, elle ne se limite pourtant pas à son seul point de vue. Des sorties entre amies au bar « The Planet », prétextes à discussions, à drague ou à règlements de comptes sentimentaux, à l'exploration de la libido de chacune d'entre elles, en passant par la découverte de couples, libertins ou en quête de légalisation, les spectateurs se retrouvent pris à leur tour dans l'exploration de cette communauté dont l'aspect autarcique a parfois des allures de piège, à l'image de la toile d'Alice Pieszecki, gigantesque pieuvre relationnelle dressée sur le net où chaque tentacule, en quelques secondes, met en forme le lien existant entre une personne et une autre, surtout s'il est relatif à une relation sexuelle et à plus forte raison à une liaison lesbienne. Ainsi, les héroïnes, prises isolément dans leur vie, se voient inévitablement attirées par le groupe, à l'image du générique qui, dès la Saison 2, enchaîne leurs clichés pour, au final, les unir dans une seule et même photographie.

Voilà résumé, en quelques mots, l'essentiel de la série créée par Ilene Chaiken<sup>1</sup> (productrice exécutive et conceptrice) dont la première diffusion a eu lieu en janvier 2004 sur le réseau Showtime aux Etats-Unis, réseau qui a également programmé la série *Queer as folk*, centrée sur le milieu gay, et *Dexter*. Son premier passage en France

date de juin 2005, sur Canal Plus. La série compte deux noms charismatiques importés du cinéma : Jennifer Beals, que les années 80, avec *Flashdance* (réal. Adrian Lyne, 1983), ont imposé comme la star idéale des « *success stories* », y joue Bette (promotrice culturelle et artistique impitoyable autant que passionnée), et Pam Grier, égérie de la *Blaxploitation*, magnifiée par Quentin Tarantino dans *Jackie Brown* (1997), y campe Kit, sa sœur, la seule hétérosexuelle du groupe. Le reste de la distribution comprend, outre l'envoûtante Karina Lombard – qu'on a pu voir auparavant dans *Les 4400* (*The 4400*, 2004-2007) – d'autres égéries qu'elle a su imposer. Ainsi, Katherine Moening, y joue le rôle de Shane, si masculine, si énigmatique et si sensible, déchirée entre sa nature d'erratique sentimentale et ses aspirations à une vie de couple – son prénom renvoie, bien sûr, à celui du héros de *L'Homme des vallées perdues* (*Shane*, réal. Georges Stevens, 1953), archétype du « *gunfighter* » tragique (joué par Alan Ladd) dont le passé de nomade meurtrier empêche tout espoir d'amour sédentaire. On y retrouve aussi Leisha Heiley (Alice), prototype de la bonne copine, ou encore Mia Kirshner (si émouvante dans une scène phare du *Dahlia noir*<sup>2</sup>), incarnant Jenny, écorchée vive qui vit au rythme de ses impulsions morbides ou échevelées. Par ailleurs, comme *Nip/Tuck*, la série invite périodiquement quelques actrices pour leur valeur cinématographique référentielle (la sophistication française d'Elodie Bouchez, la sensualité cynique de Rosanna Arquette, voire la fausse nunucherie d'Heather Matarazzo<sup>3</sup> ou encore l'assurance un peu froide de Cybill Shepherd<sup>4</sup>). Il y en a pour tous les goûts en matière de représentations de la féminité homosexuelle (Kit étant l'exception sans laquelle une règle ne serait pas règle) et, au niveau de son casting, se manifeste ici un goût pour la différence (âge, couleur de peau, allure ou horizon cinématographique) qui est, à notre avis, son sujet et sa problématique principale. Nous parlons bien de problématique et non de concept, puisque si, comme toute série, *The L Word* est construit autour d'un concept (les relations sexuelles et sentimentales entre femmes), expose un univers précis (le monde lesbien du quartier de West Hollywood) et des personnages phares en quête d'un but plus ou moins aisément identifiable, l'amour, donc, sa particularité, son intérêt même, peut-on rajouter, réside dans la manière dont elle interroge les termes de sa proposition : la différence en matière de sexualité produit-elle un dispositif – narratif,

esthétique – spécifique de série télévisée ? Sous quelles conditions ce dispositif spécifique est-il amené à se constituer en norme ?

Le monde qui nous est proposé ici est complètement clos, si fermé, si replié sur lui-même qu'au bout de cinq saisons, la série paraît tourner suivant un mouvement centripète qui, menacé parfois d'essoufflement, finit toujours par retrouver une vitalité constante, car réflexive. Je noterai, en ce sens, que le mot série me semble moins approprié pour désigner *The L Word* que celui de feuilleton, puisque, malgré le fait que l'on trouve une unité dramatique propre à l'intérieur de chaque saison, cette dernière se développe grâce au suivi des pérégrinations de ces femmes, ce qui implique la prise en compte du principe d'évolution. Si on l'analyse d'un point de vue dramatique, ce suivi amène des questions cruciales : le récit, alors qu'il tente constamment de s'ouvrir sur l'extérieur, à la fois spatialement, via les activités professionnelles, les origines familiales ou les escapades sentimentales des héroïnes, mais aussi temporellement, à travers les prologues de chaque épisode, sur lesquels nous reviendrons, et qui se situent toujours dans un temps antérieur à celui où va se dérouler l'action, effectue cette apparente extension pour, finalement, toujours aller y trouver l'élément semblable qui pourra, ensuite, être annexé à la communauté dont l'existence constitue son fondement. *The L Word* se présente, en cela, pour reprendre les termes de Deleuze, comme un ensemble plutôt que comme un tout<sup>5</sup> et cette conception a pour effet d'y développer l'impression de clausturation que diffusent ses cadrages rapprochés, fidèles à une certaine esthétique de la « *drama* » (voire de la « *dramédie* »<sup>6</sup>), jusqu'à la poser en système. C'est la représentation de cet ensemble dont je propose, d'emblée, une illustration globale à travers l'exemple suivant, extrait d'une des innombrables scènes durant lesquelles s'élaborent les discussions entre filles au « Planet ». Il s'agit de l'épisode 2 de la saison 1 « Lignées » (« Let's do it »), dans lequel, sous couvert de conseils, Alice (à gauche) et Shane (entièrement de dos) expliquent à Dana (Erin Daniels, de face) comment distinguer une hétérosexuelle d'une homosexuelle.



Photo 1, Saison 1 épisode 2

La séquence que fige cet instantané installe cette idée d'autarcie, et celle de l'enfermement qui l'accompagne, en en faisant un principe qui est à la fois dramatique, puisque ces femmes ont l'habitude de se retrouver entre elles toujours dans ce même lieu à discuter de leurs préoccupations quotidiennes (souvent sexuelles et, même quand ce n'est pas le cas, toujours liées au noyau dur qu'elles représentent), mais aussi esthétique, à travers la clausturation offerte par le décor et, surtout par le dispositif scalaire : comme on peut le voir sur la photographie, on y distingue peu les autres personnes, l'extérieur semble annihilé, et l'utilisation du plan rapproché (quand ce n'est pas le gros plans), au-delà de permettre la captation d'émotions instantanées, exclut les alentours. Ce sont les héroïnes qui nous intéressent et nous restons focalisés sur elles ; qui plus est, elles sont en train d'essayer de définir les traits visuels de leur orientation sexuelle commune, ce qui témoigne d'une belle cohérence ! La seule possibilité d'échapper au cadre qui limite ainsi les parties du corps, c'est le montage qui l'autorise, mais il le fait toujours dans le but de cimenter plus fermement encore le lien entre ces femmes afin de poser la communauté comme seul élément homogène.

Ce principe de clausturation s'étend à la structure même des épisodes de la Saison 1 suivant un processus qui consiste à proposer un prologue apparemment éloigné géographiquement et temporellement des aventures de nos héroïnes pour montrer ensuite, par un détail, quel lien il entretient pourtant avec elles. Dans les autres saisons, le système est exploité d'une autre manière, en liaison plus directe avec les personnages principaux. Pour en rendre compte, j'ai choisi l'exemple de la

photographie de Carla Marie Freed et de sa réinsertion, dans la Saison 1, épisode 3 « Liaisons » (Longing »), et ce à travers trois illustrations.



Photo 2, Saison 1 épisode 3



Photos 3 et 4, Saison 1 épisode 3

Le choix de m'appuyer sur ce prologue en particulier a germé parce qu'il me semble qu'il est celui qui éclaire l'enjeu de toute la série, notamment par son caractère réflexif. La présence de l'artiste avec son appareil photographique qui observe et tire des clichés répétés d'une femme nue exposée à son regard et à ses désirs, pour l'offrir au public, en laissant apparaître sa sexualité et, de fait, en revendiquant cette dernière comme un motif esthétique (photo 2), renvoie directement à la volonté globale de la série de rendre compte de l'intimité d'une homosexualité exclusivement féminine. Alors que tous les peintres, sculpteurs ou musiciens cités dans les cinq saisons trouvent leur ancrage dans la réalité, la photographe Carla Marie Freed est la seule qui soit fictive. Création spécifique de *The L Word*, elle expose l'emblème même de son identité générique, le sexe féminin et, par tout le dispositif esthétique élaboré (l'utilisation du noir et blanc, le clair-obscur, le fait de favoriser le détail), légitime la série en tant qu'œuvre d'art, ce qui veut dire, à mon sens, et à celui de Bette, qu'elle permet

d'ouvrir, par sa recherche d'une certaine beauté, des interrogations sur le monde. De fait, si toute idée de pornographie est ici radicalement écartée, c'est que la séquence fonctionne comme la mise en pratique du discours global que tient *The L Word* sur la représentation de la sexualité de ces héroïnes : on peut en trouver un écho interne, plus explicite, avec l'épisode 10 de la Saison 1, « Luttés » (« Liberally ») où Bette est confrontée à une conservatrice acharnée qui lui reproche de faire de la pornographie, parce qu'elle est lesbienne et parce qu'elle expose des plasticiens qu'elle juge provocateurs car ils prennent pour sujet la (dé)figuration de la sexualité. Ce qui intéresse Bette, et ce qu'elle répond alors à la puritaine intégriste, c'est qu'elle veut permettre aux spectateurs d'accéder à des univers qui leur sont étrangers, ou qui les dérangent, pour mieux les inviter, par l'art, à se remettre en question : on ne saurait rêver meilleure déclaration d'intentions pour la série ! Par ce prologue, et par ce dont il témoigne, la série installe un filtre, un sas d'entrée, avant de nous faire pénétrer dans cet univers particulier et clos sur lequel elle veut que nous portions un regard neuf. Cette organisation se répercute dans l'ensemble des ouvertures de chaque épisode, puisque s'y développe, chaque fois, une histoire qui n'a, a priori, pas grand chose à voir avec ce qui va suivre, avant qu'intervienne le générique qui nous amène directement au cœur de la vie de nos héroïnes. Par ce rituel, la série se défend de tout voyeurisme frontal, créant ainsi un écran métaphorique qui nous séparerait de cet univers pour ne nous le révéler qu'à travers lui. De manière littérale, d'ailleurs, la série emploie beaucoup de glaces ou de vitres derrière lesquelles on découvre une relation sexuelle, comme pour contraindre le regard à accepter une nécessaire mise à distance esthétique devant son sujet.

Cette idée de l'appréhension d'un univers clos est bien présente dans la seconde partie de l'épisode 3 (les photos 3 et 4), où les spectateurs observent Bette (photo 3) qui, sous les yeux de Peggy Peabody, la riche collectionneuse, admire la photographie (photo 4, résultant du travail exposé en photo 2) pour la création de laquelle l'artiste a dû patiemment regarder son modèle qui, elle, scrute l'objectif. Les frontières, dans cet amalgame de regards, à force de se multiplier s'estompent et, par là, nous voilà, nous-mêmes, embarqués dans cet univers avec lequel nous tissons des liens, car l'œil contemplatif qui nous est exposé ici (Bette connaît là une variation du syndrome de

Stendhal) renvoie directement au nôtre, celui qui, parce qu'il va à la découverte de l'intime, s'interroge sur ce dernier, ainsi que le dit Bette à Peggy Peabody, et révèle sa puissance.

C'est en développant le même postulat que la créatrice nous fait pénétrer dans l'univers de la série et ce, par le biais classique de l'étrangère, ici, une jeune femme qui, non seulement, est *a priori* différente sexuellement des autres femmes mais qui débarque, en outre, à Los Angeles, et plus particulièrement à West Hollywood où cette différence paraît admise et acquise. Il s'agit, bien sûr, de Jenny, qui voit sa curiosité exacerbée par cette nouvelle vie qui s'offre à elle. C'est bien avec elle, en empruntant métaphoriquement son regard, que nous découvrons la première relation sexuelle lesbienne de la série, ainsi que le prouvent ces photos.



Photo 5 et 6, Saison 1 épisode 1

Les spectateurs doivent passer par l'identification à Jenny (photo 5) pour pouvoir accéder à cette intimité (photo 6), ce qui témoigne encore du refus d'un voyeurisme frontal. De fait, même si la série abandonne par la suite l'unique point de vue de Jenny, puisque intégrée dans le monde de *The L Word*, elle n'y a plus la valeur d'un œil extérieur, le motif du regard curieux, et quelquefois pervers, trouve son point d'appui et est mis en perspective par d'autres formes, la plus évidente (mais aussi la plus facile, car elle participe de la stigmatisation de la veulerie des hommes dans la série) étant la caméra de Mark, le colocataire de Shane et Jenny, qui va les filmer à leur insu, dans la Saison 2.

La fonction du regard est donc le sésame de *The L Word* : l'entrée dans ce monde se fait par le biais de ce dernier, et les spectateurs, souvent d'ailleurs lors des scènes les

plus osées, découvrent leur voyeurisme pris en charge par un autre, intégré d'une façon ou d'une autre à l'univers fictionnel, et jouant ce rôle de filtre. Ainsi, en faisant en sorte que notre regard épouse celui d'une curieuse, d'un pervers, d'un hétérosexuel ou d'une lesbienne, nous sommes amenées à concevoir sous différents tains métaphoriques la représentation de l'homosexualité féminine. La série, dans sa dynamique, nous oblige ainsi à participer de ce lien unique et fragile afin de nous comprendre dans le réseau de relations qu'elle tisse entre les personnages : on peut trouver ce principe de composition facile, mais il témoigne, dans le jeu qu'il effectue sur l'acte de montrer, d'une volonté d'intégrer le concept de la série à la fonction même de son médium : donner à voir une différence, c'est déjà savoir susciter le regard.

Cette différence se structure donc en communauté et celle-ci trouve sa meilleure représentation par le biais de la toile, appelée communément par nos protagonistes « The Chart ». C'est Alice qui l'a élaborée en étant persuadée qu'en moins de six connections, elle peut relier une personne à n'importe quelle autre. Alice l'explique elle-même dans la deuxième saison, lors de son entretien d'embauche à la radio où elle travaillera grâce à ce réseau riche en révélations, puisque sa chronique consistera à le commenter. Grâce aux vertus multiplicatrices du montage, qui fait advenir chaque gros plan du personnage sur le précédent, au cours de fonds enchaînés donnant l'impression que la toile se démultiplie, cette dernière paraît intégrer à son développement l'idée du lien, mais aussi celui de l'enfermement. Je vais tenter, en deux photographies extraites de l'épisode 8 de la Saison 2 « Loyauté » (« Loyal »), d'indiquer cette valeur métaphorique.



Photos 7 et 8, Saison 2 épisode 8



Si la toile semble pouvoir se prolonger jour après jour (comme les images mobiles qui se superposent), il n'empêche que chaque nom est bel et bien pris dans cet ensemble qui l'enserme à la façon du cadre constamment restreint sur les protagonistes. Pour autant, la toile est le seul moyen par lequel cet univers peut s'étendre dans l'espace puisque la série, elle, reste fermée sur ses lieux de prédilection (« The Planet », la maison de Bette et Tina, celle de Jenny, le plus souvent). La toile permet aussi de s'ouvrir sur le temps, schématisant, d'une certaine manière, le principe mis en place par les prologues déjà mentionnés. Mais, loin de n'être qu'un simple résumé synthétique, elle s'avère surtout une forme de modèle : la Saison 3 propose ainsi des préambules qui composent les diverses ramifications d'une branche de ce gigantesque arbre. Chacun d'entre eux conte une relation passée qui en entraîne une autre, elle-même en amenant une autre, et ainsi de suite, la liaison s'effectuant chaque fois par la présence d'un protagoniste quittant une aventure pour une autre : s'esquissent alors, par les images, les propres connections du graphique, comme si, en définitive, ces dernières étaient bel et bien premières dans la création de *The L Word*. Pour développer rapidement le principe des prologues de cette saison : premier épisode : Marilyn---Teri ; deuxième épisode : Teri---Toni ; 3<sup>e</sup> : Toni---Agatha ; 4<sup>e</sup> : Agatha---Frank ; ensuite : Frank---Coleman ; Coleman---Bette ; Bette---Alice ; Alice---Dana ; Dana---Lara ; Lara---Alice ; le tout culminant au dernier épisode, « Lunes de fiel » (« Left Hand of the Goddess »), qui dessine l'idée d'un ensemble en permettant à Alice, au-delà de six connections d'être reliée à Marilyn, qui est là certes pour célébrer le mariage de Shane et de Carmen, mais aussi pour l'aider à surmonter ses angoisses et à se libérer au mieux du lien morbide qu'elle entretient avec Lara (dernière compagne de Dana, à travers laquelle Alice continue de vivre son amour passé). C'est ainsi que se révèle le dispositif sériel – à travers l'incarnation qu'il propose d'un système graphique bâti autour de l'idée du lien et de ces prolongements à laquelle il confère des pouvoirs ambivalents. Voici une illustration littérale de cette toile (il s'agit de l'épisode 2 de la Saison 1 « Lignée », « Let's do it ») en deux temps, ceux que scandent l'exploration du travelling-avant qui, en l'isolant de l'écran d'ordinateur et du bureau où elle s'inscrit, lui donne le statut d'un monde en-soi.



Photos 9 et 10, Saison 1 épisode 2

Que cette toile tente de définir le déterminisme dans lequel sont prises nos héroïnes, le sentiment de prédestination qui y règne ramenant toujours les personnages à leur point de départ, qu'ils veuillent sortir de cette chaîne (Tina, dans la Saison 4), qu'ils désirent y entrer (Jenny dans la Saison 1, ou Phyllis dans la Saison 4), ou en être les maîtres (Shane sur l'ensemble des saisons, ou Papi dans la saison 4), ne doit pas masquer le fait qu'elle nous permet aussi de répondre à notre question initiale : non, la différence en matière de sexualité ne produit pas un dispositif – narratif, esthétique – spécifique de série télévisée, mais révèle ce dernier, dans sa globalité, comme moyen de produire un ordre des choses, quelle que soit la nature des principes nécessaires suivant lesquels les objets qu'il organise sont reliés.

Si je tente cette interprétation réflexive, c'est que ce principe est récurrent sur l'ensemble de la série. En terme de structure, comme je l'ai déjà mentionné, *The L Word*, de saison en saison, repose toujours sur le même arc dramatique, ce qui lui donne un caractère répétitif qui, s'il ne lui est, bien sûr, pas spécifique, permet dans un contexte particulier, de penser son médium de manière plus générale. Qu'il s'agisse des séparations/rabibochages du couple formé par Bette et Tina, des tentatives de Shane, l'indomptable, pour tenter, lorsqu'elle tombe amoureuse, de nouer avec ses compagnes une relation durable qu'une rupture, en général brutale, vient briser, soit à cause du caractère de Shane, l'électron libre de la série, soit par la faute de l'autre ; ou de la reprise par Alice du même schéma sentimental et sexuel, celui d'un amour qui devient impossible, soit parce qu'il contrevient à ses convictions (la polygamie de Gabby, le fait que Phyllis est mariée), soit parce qu'il se heurte à la conscience tragique (la maladie de Dana qui est condamnée à mourir, l'activité de militaire de Tasha qui lui impose de

faire la guerre en Irak ou l'empêche de vivre sa vie amoureuse au grand jour), chacun de ces parcours ne fait, en définitive, que re-susciter l'identique sous le différent. Mais, surtout, cette répétition incessante qui court depuis cinq années, participe de l'idée que nous avons à faire à un monde qui semble ne pas pouvoir se régénérer, puisque aucune richesse extérieure ne vient s'y imposer durablement, souvent parce qu'elle est rejetée ou tenue à l'écart. Elle se manifeste également par la récurrence des scènes de sexe qui forment une espèce de leitmotiv où le jeu des corps de femmes tend à proposer, sous diverses facettes, la même figuration.

Il faut alors, sans doute, aller chercher la différence à l'intérieur... Le fait de devoir toujours retrouver le même dans l'autre implique de porter une attention particulière à la différence existant entre les deux car c'est là, dans cet écart, c'est-à-dire dans ce qui en permet la reproduction, que se révèle la dimension temporelle propre au format étudié. D'une certaine manière, la nouveauté n'y est jamais que de l'ancien qui s'actualise : *The L Word* révèle donc métaphoriquement la différence comme ce qui glisse entre les images, qui ne peuvent en capturer que les points où elle s'exerce et, par là même, nous la révèle comme son véritable objet, aussi fuyant mais aussi crucial que tout acte libre. Il faut donc, peut-être, inverser la proposition (l'ordre des choses, produit nécessairement par le dispositif de la série télévisée, permet de concevoir la différence comme l'écart qui se manifeste d'une situation, d'un épisode, voire d'une saison à l'autre) et voir, comment le différent naît du semblable. Cette idée prend naissance avec le titre même de la série, qui est le premier écrin du déterminisme qui s'y joue, puisque chaque titre d'épisode commence par la lettre L, extensions de la lettre du titre de la série (renvoyant spontanément à *Lesbians* ou *Love* ou *Look* et le principe est repris aussi bien dans les titres originaux que français).

Le fait ainsi de multiplier les mots, en maintenant chaque fois en écho la même lettre fondatrice comme point de repère, semble bien indiquer que c'est à l'intérieur de la répétition que s'organise la différence comme une pratique active et dynamique. Le tautogramme idéal que formerait l'ensemble de ces titres donnerait ainsi une assez belle définition de l'ambition de la série : en mettant en évidence le lien qui associe chacune de ses unités à une autre, il laisse aussi à son lecteur le privilège d'estimer tout ce qui transforme et produit de l'autre. De cette façon, *The L Word*, fait, d'une certaine

manière, acte politique, aussi sûrement que les diatribes anti-Bush tenues par ses héroïnes, puisqu'elle clame sans cesse l'impérieuse nécessité du changement au sein de tout ordre établi, y compris et surtout au sein de celui qu'on a soi-même établi...

---

## NOTES

<sup>1</sup> Les autres auteurs étant Guinevere Turner et Rose Troche.

<sup>2</sup> Dans *Le Dahlia noir* de Brian de Palma (*The Black Dalia*, 2006), elle joue Elizabeth Short, la jeune femme assassinée, inspiratrice du récit. Avant d'avoir été tuée et coupée en deux morceaux, elle a été filmée pour de soi-disant bouts d'essai se transformant en films pornographiques et, sur ces bandes, on la voit comprendre qu'elle ne deviendra pas actrice mais victime. Mia Kirshner est bouleversante dans ce rôle de fantôme cinématographique.

<sup>3</sup> Elle jouait l'adolescente tête-à-claques de *Bienvenue dans l'âge ingrat* de Todd Solondz (*Welcome to the Dolhouse*, 1995) et la victime naïve dans *Hostel 2* de Eli Roth (*Hostel : Part 2*, 2007).

<sup>4</sup> Archétype de la beauté fatale pour Travis (Robert De Niro) dans *Taxi Driver* de Martin Scorsese (*idem*, 1976) et héroïne du couple de détectives de la série *Clair de lune* avec Bruce Willis (*Moonlighting*, 1985-1989, cinq saisons).

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, dans sa réflexion sur Bergson à partir de laquelle il développe sa lecture du cinéma, oppose l'ensemble « clos » et le tout qui est « l'Ouvert » : « Le tout n'est pas un ensemble clos, mais au contraire ce par quoi l'ensemble n'est jamais absolument clos, jamais complètement à l'abri, ce qui le maintient ouvert quelque part, comme par un fil ténu qui le rattache au reste de l'univers », *L'image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983, p. 21.

<sup>6</sup> Gaston, Delphine, *Les séries tv américaines*, Paris : Les essentiels Milan, 2008 : « Le *Drama* est une série dramatique abordant des sujets plutôt graves alors que la dramédie le fait aussi mais en insufflant un certain humour et des scènes de comédie pure ».