



GRAAT On-Line issue #6 December 2009

**De la subversion d'un genre au genre de la subversion :
Lynette Scavo est-elle si différente d'Amanda King ?**

Anne Urbanowski
Université Paul Valéry, Montpellier III

Dans les années soixante-dix, interrogé sur ce qu'était pour lui la télévision, Aaron Spelling déclarait que c'était à peine plus que des « bonbons pour les yeux ». ¹ L'on peut, en effet, considérer que, pendant longtemps, la grande majorité des productions télévisées américaines n'était rien d'autre que cela, des productions sucrées et douceâtres, merveilles de divertissement mais qui, si elles donnaient quelque peu à voir, donnaient bien peu à réfléchir.

Et puis, sans aucun doute stimulée par la concurrence des chaînes du câble, la série se transforme et les tandems de flics faisant régner la loi et l'ordre deviennent alors quatre New-Yorkaises rejetant nombre de valeurs conventionnelles de la société américaine ou bien encore des femmes au foyer tout autant manipulatrices que désespérées. Se pose alors la question de l'émergence d'un nouveau genre de séries télévisées, celle de l'apparition d'un genre de la subversion. Ou bien s'agirait-il, en réalité, davantage d'une sorte de réactivation de mécaniques déjà bien rodées qui installeraient à leur tour le public dans l'anesthésiant de ses confortables habitudes ?

Il est possible de répondre par l'affirmative à ces deux interrogations et cela en distinguant d'une part les thèmes et certains des procédés esthétiques utilisés, et la construction narrative d'ensemble d'autre part - en d'autres termes en analysant séparément le niveau du discours et de la représentation visuelle, de celui de la structuration du récit.

Au premier abord, le contraste apparaît saisissant entre des séries telles que *Remington Steele*, *Scarecrow and Mrs King*, *Starsky and Hutch*, *Hart to Hart*, *Magnum* et ce que l'on pourrait qualifier la « nouvelle vague » de séries telles que *Sex and the City*, *Desperate Housewives*, *Nip/Tuck* ou *Dexter*.

Les séries des années quatre-vingt, caractérisées essentiellement par la répétition de leur structure narrative, leurs formats identiques, la relative simplicité des intrigues, s'opposent désormais à l'inventivité artistique et esthétique, à la richesse et à la nature nouvelle des thèmes abordés. La très grande majorité des séries à l'écran dans les années quatre-vingt s'inscrit en effet parfaitement dans le cadre décrit par John Fiske en 1987: la société et ses valeurs n'y sont représentées que de manière indirecte, comme un *allant de soi* uniquement perturbé par l'action d'un ou de plusieurs « méchants » (« the villains »), un ordre établi bien vite *rétabli* par l'intervention du ou des héros, représentation(s) de l'idéologie dominante et de ses valeurs. Ces dernières ne sont, par ailleurs, jamais remises en cause puisque la société, qui est à même d'absorber toute perturbation et de la résoudre, est présentée comme parfaitement adaptée et n'est jamais l'objet d'une représentation critique.² A dire vrai, la remise en cause de la société américaine et des ses valeurs dominantes ne constitue pas vraiment le sujet de nombre de séries, notamment policières, des années quatre-vingt. Le cadre social sert davantage de toile de fond aux aventures de duos de personnages relativement mal assortis, et les spectateurs ne sont jamais décontenancés par la structure narrative de chaque épisode.

A quelques rares exceptions près (par exemple quelques analepses ou prolepses), chacun d'entre eux s'ouvre par une situation ou un jour ordinaire, qui sera suivi d'un événement plus au moins inattendu (découverte d'un paquet suspect, nouveau client, homme agonisant à la porte), puis d'une enquête et de quelques rebondissements, pour s'achever par l'arrestation des méchants dans les dernières minutes de l'épisode, laissant ainsi disponibles les trente dernières secondes pour que s'exprime la satisfaction des héros. Au-delà de cette tendance à la résolution finale automatique, au « wrapping up », source de nombreuses critiques, l'on peut dire que cette télévision des années quatre-vingt est conforme à la vision de Todd Gitlin : ses fictions s'insèrent en effet dans un ensemble culturel qui relaye l'idéologie

dominante et ses valeurs ; il s'établit, entre ces deux pôles, une sorte de rapport spéculaire qui naturalise cette dernière et neutralise toute velléité d'opposition.³ Par ailleurs, d'après cette analyse, le public américain se serait habitué à la « rigidité et à la régularité forcées » de cette « formule et de ce format », aussi bien au niveau de la construction narrative que du rythme des événements. Il est donc aisé pour les producteurs – qui n'ont aucun intérêt économique ou commercial à remettre en cause l'idéologie dominante du capitalisme libéral – de transposer ces formats pré-établis et routiniers à d'autres types de programmes (par exemple aux émissions pour enfants), créant ainsi « naturellement » l'acceptation, pour ne pas dire l'accoutumance, des téléspectateurs.⁴

Et s'il ne s'agit pas ici de décrire le contexte socio-politique des années quatre-vingt, il suffira de souligner que les séries policières de cette décennie s'inscrivent, sans conteste, dans un contexte de guerre froide où l'espion vient toujours du froid, et dans une société reaganienne de valorisation à la fois de la famille et de l'entreprise, une société qui prône le respect de la règle et l'autosuffisance en tous domaines.⁵

Le plaisir du public est, par conséquent, bien davantage créé par le jeu du chat et de la souris auquel se livrent les protagonistes que par la complexité narrative ou la richesse des thèmes abordés. Citons, par exemple, *Amanda King (Scarecrow and Mrs King. ABC, 1983-1987)*, femme accomplie en tous domaines, qui prépare le petit déjeuner pour toute la famille dans son pavillon de banlieue, emmène ses enfants, Philip et Jamie, à l'école, puis, au cours de sa journée, déjoue, toujours avec succès, quelques complots ourdis par des agents secrets soviétiques et passe au supermarché faire quelques courses en rentrant du travail. Ou bien encore *Laura Holt (Remington Steele, NBC, 1982-1987)*, véritable cerveau de son entreprise d'enquête privée, qui a néanmoins besoin d'un homme pour représenter son agence et s'attirer ainsi – comme elle le précise elle-même dans l'introduction de la série – la confiance de ses clients.⁶

Ces séries et la vision du monde qui semble y être projetée (ainsi que les analyses qui en furent faites) semblent appartenir à un genre qui, depuis une quinzaine d'année, aurait disparu de la télévision américaine. Depuis *Sex and the City*

(1998-2004, HBO), jamais les créateurs de séries américaines n'ont semblé plus enclins à critiquer, dénoncer ou moquer les contradictions, les faux-semblants et les nombreux diktats de la société américaine. Pour rendre compte et comprendre cette évolution, l'on pourra se reporter à la grille d'analyse utilisée par Will Wright dans le cadre de son étude du western depuis les années trente. Celui-ci explique, en effet, que seuls certains films sont populaires à des périodes historiques précises, en raison de la structure de leur récit qui, à cet instant donné, répond aux attentes à la fois sociales et individuelles au regard des règles imposées par les institutions sociales dominantes.⁷ Ainsi le western donnerait à voir ce que l'auteur nomme des modèles sociaux (« social types ») principalement dérivés d'oppositions fondatrices telles que le bien et le mal, la civilisation et la nature. Wright part, en effet, du postulat que le western est un mythe populaire dont il analyse la structure en s'inspirant notamment de travaux de C. Lévi-Strauss. Concepts « ancrés dans les croyances, les attitudes et donc les institutions d'une société », ces modèles sociaux sont, par conséquent, fondamentaux dans la structuration de la conscience d'une société.⁸ Indispensables pour comprendre et saisir la complexité d'une nation, ils structurent la psyché américaine et s'exprimeraient à travers certains de ses mythes/genres les plus populaires comme le western ; ils en organisent le récit et créent ainsi l'espace de résonance des attentes des (télé)spectateurs, assurant par la même son succès.

Selon Wright, ces concepts ne changent que très rarement et, lorsque cela se produit, ces mutations signalent que la société elle-même s'est transformée.⁹ Ainsi, par exemple, quand la société américaine n'insiste plus sur la valeur de l'effort et du travail individuel dans la progression de la société, mais sur le travail en équipe au sein d'une technostrucure quasiment autosuffisante (et qui fournit à l'individu tous ses motifs de satisfaction), le héros lui-même change de nature. Le personnage solitaire du western traditionnel (qui, au nom de ses valeurs, venait au secours d'une société trop faible pour se défendre) se transforme en un groupe de professionnels ne défendant les intérêts que de ceux qui les sollicitent (et les rémunèrent). Dorénavant le groupe, et non plus la société, devient l'épicentre de leur existence ; ils y trouvent tous leur repères ainsi que la source de satisfaction de l'ensemble de leurs besoins.

La société américaine, et avec elle son modèle idéologique dominant, aurait-elle donc subi une transformation si radicale et si profonde pour que l'un des composants essentiels de sa culture populaire, les fictions télévisées, s'en trouve altéré au point de rejeter le « camouflage » des formules pré-établies et exposer au grand jour et au public les faiblesses, les éraillures, et même les déchirures de son tissu social ?

L'éventail des séries apparues depuis la fin des années quatre-vingt-dix suffit à nous convaincre qu'en effet la société américaine a bien changé. Qu'il s'agisse des représentations de la famille, des moeurs ou des conventions sociales, la stabilité idéologique que Jane Feuer reconnaissait aux années quatre-vingt ne semble, en effet, plus être de mise à la télévision américaine.¹⁰ L'on citera, par exemple, *Six Feet Under*, *Queer as Folk*, *Desperate Housewives*, *Dexter*, ou *Nip/Tuck*.

Qu'en est il alors de cette évolution ? S'agit-il d'un tournant, sorte de « révolution » artistique et idéologique qui permettrait aux créateurs d'exposer les conventions et les contraintes et donc les rapports de domination, pour donner aux spectateurs les outils de la réflexion et donc les moyens de s'en affranchir ? Ou bien y aurait-il, dissimulé sous le vernis de la subversion, une sorte de rééquilibrage implicite qui ferait retomber les spectateurs non avertis dans le piège du format préétabli et de l'attente toujours satisfaite ? Loin d'être univoques, les réponses à ces interrogations doivent être abordées en prenant en compte d'une part les aspects réellement novateurs de ces séries et d'autre part ce qui, dans ces productions, relève moins de la subversion que de l'itération d'un format qui, sans vraiment prendre au piège les spectateurs, les emprisonne à nouveau dans la répétitivité d'une formule.

Au moins la mère parfaite, autrefois si satisfaite de son sort, n'est-elle plus si parfaite. Elle peut désormais, comme dans *Desperate Housewives*, abandonner ses enfants au bord de la route (Saison 1 épisode 2) afin de leur donner une leçon de bonne conduite, recourir au chantage le plus odieux (Saison 1 épisode 7), les trahir (Saison 1 épisode 9) ou bien encore les utiliser pour séduire un homme (Saison 3 épisode 21). Et même si, au supermarché, elle affiche sa joie sans limites d'être devenue femme au foyer (« It's the best job I've ever had ! » Lynette, Saison 1 épisode 1) elle ne fait désormais plus mystère de ses regrets d'avoir abandonné sa carrière au profit de ses enfants.

Indéniablement, la représentation de la société américaine ne pointe plus dans une seule direction comme auparavant. Les codes sociaux, les normes établies, et les conventions sont désormais exposés de manière ouvertement critique : « But doctor, we're WASPS; that's what we do, we do not acknowledge the elephant in the room » (Bree, *Desperate Housewives*, Saison 1 épisode 14). Et pour reprendre un exemple précédemment cité, il eut été peu probable qu'Amanda King jetât furieusement des œufs sur une voisine acariâtre, comme le fait Lynette Scavo dans *Desperate Housewives* (Saison 1 épisode 14).

Les lignes de frontière entre le bien et le mal sont à présent mouvantes, parfois insaisissables : ainsi dans *Dexter* (2006-, Showtime), le légiste de la police peut-il être le criminel recherché par toute la brigade, tout en conservant une valeur d'autorité morale ; il juge en effet à son tour, lors de son « activité » de tueur en série qui, parmi les autres criminels, doit être puni. Et la morale évoquée à présent n'est plus bornée par le cadre unique qui était celui des années quatre-vingt. Aussi Janet Cramer explique-t-elle, dans son analyse de *Sex and the City* et de *Queer as Folk* : « [T]hese programs [...] flagrantly violate established norms and ideals, including conventional ideas regarding monogamy, sex within the context of a committed relationship, and hetero/homosexual preferences ». ¹¹

L'on assiste par conséquent à une transformation du genre, une sorte de libération de celui-ci ; le point de vue dominant n'est plus « naturalisé », présenté comme un *allant de soi* qui serait si universellement accepté qu'il n'aurait plus besoin d'être nommé. La société et ses codes, le consensus national, sont non seulement nommés, montrés du doigt, mais également déconstruits, décomposés et exposés à la lumière crue de la critique. La vie de banlieue n'est plus le rêve idyllique de William Levitt¹² mais la promesse d'une vie, comme la décrit Bree à son psychologue, faite de « refoulement, de déni et ... de dîners entre amis » (*Desperate Housewives*, Saison 1 épisode 14). ¹³

D'autre part, une des innovations majeures de séries comme *Desperate Housewives* ou *Dexter* est la mise en place de ce que l'on pourrait appeler une esthétique de l'excès qui s'oppose aux lectures réalistes de certains critiques. Ainsi l'excès permet, selon J. Fiske, une peinture de l'idéologie dominante qui contient en

elle-même sa propre critique : « Excess allows for a subversive, or at least parodic subtext to run counter to the main text and both 'texts' can be read and enjoyed simultaneously by the viewer ».¹⁴ Cette esthétique de l'excès et ce caractère potentiellement subversif se trouvent, par exemple, illustrés par les personnages de Lynette Scavo et de ses enfants dans *Desperate Housewives*. Germaine Greer reproche à cette peinture de la mère au foyer son manque de crédibilité ; ainsi Lynette aurait connu trois grossesses en quatre ans, et aurait eu trois garçons qui ont tous l'air d'avoir le même âge.¹⁵ Cependant, une lecture alternative de ces mêmes caractéristiques permet d'interpréter ces quatre enfants, et en particulier les trois garçons, comme une représentation du « trop » : ils sont trop nombreux, trop bruyants, trop actifs (d'où un traitement contre l'hyperactivité, mais que Lynette refuse de leur administrer), trop semblables. Cette similitude est d'ailleurs soulignée par leurs prénoms qui commencent tous par un « P » et qui pour les garçons, flirtent avec l'homophonie (Porter, Preston, Parker). Ils seraient alors l'incarnation, au sens premier du terme, du marqueur « too » de la langue anglaise, marqueur linguistique indiquant le dépassement de la norme. Les trois « P » peuvent être alors envisagés comme la représentation visuelle directe du dépassement de la norme, une représentation d'autant plus excessive, exagérée, qu'elle doit marquer le public et retenir son attention : représentation du « trop », ils permettent ainsi une autre lecture qui se distingue de la lecture réaliste, une autre représentation de la maternité qui renvoie, par exemple, à l'analyse de Naomi Wolf qui explique que cette série a en effet brisé le plus pernicieux des tabous : montrer que la maternité, même pour des mères aimantes et dévouées, pouvait aussi être extrêmement ennuyeuse et extrêmement fatigante.¹⁶ Cette esthétique de l'excès est également présente dans le générique de *Dexter* où le « trop » réduit le caractère tragique du tueur en série, ou encore à travers les références à l'esthétique « camp » dans le personnage de Bree Van de Kamp de *Desperate Housewives*.

De nombreux autres aspects de *Desperate Housewives* illustrent, en effet, cette notion d'esthétique de l'excès. Ils correspondent à ce que J. Fiske qualifie de « overspill of meaning that escapes ideological control and that makes alternative readings possible »,¹⁷ au premier rang desquels le quartier lui-même, si propre, si

parfait que, comme le fit remarquer Nancy Franklin dans le *New Yorker* : « Every blade of grass seems to have been individually waxed ». Cette rue de Wisteria Lane (et la manière dont elle ouvre chaque épisode) n'est pas sans évoquer celle d'une autre série, *Knots Landing* (1979-1993, ABC) qui mettait en scène plusieurs familles habitant la même rue et dont le générique s'achevait par un plan du cul-de-sac où habitaient les principaux protagonistes (une parenté entre les deux séries reconnue pas Marc Cherry lui-même).¹⁸ Le quartier présenté alors n'était qu'un quartier bien ordinaire, typique de la classe moyenne, banal et commun. A l'opposé, Wisteria Lane est un royaume imaginaire. La perfection de chaque pelouse (à l'exception de celle de Mrs Huber, mais après tout n'est-ce pas elle la « méchante » de la première saison, qui finira par être tuée ?), chaque barrière, chaque massif d'hortensias - une perfection par ailleurs embrassée par la caméra dans chaque épisode - attire l'attention des téléspectateurs sur son côté artificiel et pointe directement le côté irréel, si ce n'est irréaliste de la série. Tout ceci constitue le sous-texte qui doit éveiller le soupçon du public, qui lui ouvre la possibilité d'une autre interprétation et lui chuchote à l'oreille : attention, ce monde n'existe pas, ceci n'est pas une représentation de la « vraie vie ». ¹⁹ Ainsi l'esthétique de l'excès ouvre un autre espace de lecture et va rendre possible une lecture oblique qui porte en elle la possibilité d'une alternative à l'idéologie dominante

Innovations esthétiques, inventivité, critique d'un ordre établi, remise en cause de certains codes à la fois moraux et sociaux caractérisent donc de nombreuses séries depuis la fin des années quatre-vingt-dix.²⁰ Cependant si le fond semble novateur, une analyse de la forme, quant à elle, conduit à nuancer les remarques qui précèdent. Pour illustrer ces nuances, une comparaison de deux séries qui paraissent à première vue fort différentes, *Desperate Housewives* et *Dexter*, révèle, contre toute attente, quelque parallélisme au niveau du format d'ensemble.

En effet, malgré des divergences thématiques, de ton, de cible, ces deux productions présentent des similitudes de forme, en particulier de structure et de rythme, notamment au regard du découpage des scènes. Dans ces deux séries, l'ensemble des scènes ne durent jamais plus de deux minutes, un découpage systématique qui atteint une régularité métronomique dans le cas de *Dexter*. Par

exemple, une mesure de la durée des scènes de l'épisode 4 de la Saison 2 montre que toutes les scènes, à une exception près, durent exactement deux minutes. Une seule de ces scènes, celle de la fusillade, est plus longue (trois minutes), afin que se mettent en place les différents éléments explicatifs qui construisent la scène et aboutissent finalement à cette fusillade.

L'utilisation de la musique est également très similaire dans ces deux séries ; celle-ci vient toujours renforcer un effet dramatique, en général une vingtaine de secondes environ avant la fin de la scène. Il est aussi possible d'isoler des similitudes dans la structure d'ensemble de l'épisode et dans la manière dont le récit est organisé. Ainsi, celui-ci débute par la mise en place des enjeux propres à l'épisode (dans la première moitié), alors que les éléments de l'arc narratif (les intrigues qui se déploient sur plusieurs épisodes consécutifs ou tout au long de la série) sont rappelés à intervalles réguliers. Puis le ressort dramatique le plus important au regard de l'histoire intervient à la moitié de l'épisode (au bout de 25 minutes exactement dans l'exemple précédemment cité de *Dexter*), alors que la résolution de la difficulté principale interviendra dans la seconde moitié. La fin de l'épisode est également très souvent caractérisée par la survenue d'une nouvelle difficulté pour le ou les personnages et par l'inévitable « cliffhanger ».²¹

Toutes ces conventions permettent, d'une part, d'insérer les indispensables coupures publicitaires toutes les onze ou douze minutes (et sont donc, indirectement ou directement, le résultat d'impératifs commerciaux et industriels) et ont désormais habitué les téléspectateurs américains à la régularité de la discontinuité pour reprendre les termes de Todd Gitlin.²² D'autre part, cette itération, cette reproduction, d'une série à l'autre, de cette structuration du récit contribue à créer une *formule*, telle que la définit H. Newcomb : « It is mechanical, or at best chemical, a mixture of elements that, if done correctly, done the same way by anyone, will end in the same result. It sounds as if it could be written down, handed over, passed along. It's a recipe ».²³ C'est bien de cela dont il s'agit ici : d'une « mécanique » reproductible et reproduite d'une série à l'autre.

Ainsi les téléspectateurs peuvent-ils être décontenancés par les thèmes abordés, surpris qu'une mère de famille s'adonne au trafic de marijuana (*Weeds*, 2005-,

Showtime), atterrés qu'un dangereux tueur en série appartienne à l'équipe de police chargée de le débusquer (*Dexter*), qu'une avocate renommée commande des assassinats (*Damages*, 2007- , FX), ou qu'une infirmière consomme régulièrement des substances prohibées sur son lieu de travail (*Nurse Jackie*, 2009- , Showtime). Mais ils ne seront jamais déroutés par la construction de leur série favorite, très rarement ennuyés par une longue scène de dialogue, jamais surpris par un retournement de situation trop tardif ou prématuré, par un thème musical trop envahissant ou par un personnage s'adressant directement à eux (ce qui, au contraire, était fréquemment le cas dans *Moonlighting* [1985-1989, ABC]).

En cela, la *plupart* de ces « nouvelles » séries correspond ce que Adorno nommait, dès 1957, le « schéma des attentes » des téléspectateurs. Dans son analyse, ces derniers sont le résultat du faible nombre et de la relative fixité des formats offerts par la télévision, ce qui crée chez les téléspectateurs des attentes pré-déterminées en fonction de chaque type de programme.²⁴ Alors qu'Adorno critiquait également la culture populaire pour son « martèlement incessant de valeurs conventionnelles », les nouvelles productions que la télévision offre désormais aux spectateurs ne semblent plus se cantonner à des thèmes et situations fondés sur les stéréotypes véhiculés par la culture de masse qu'il dénonçait. Un glissement s'est opéré : la répétition se situe désormais au niveau de la forme, du format et en particulier de la structure narrative de chaque épisode, quelque soit le type de série. Tout se passe comme si les téléspectateurs ne savaient pas à quoi s'attendre alors qu'en réalité va leur être présentée une production dont la forme est en stricte conformité, si ce n'est à leurs attentes, du moins à leurs confortables habitudes.

Il convient à présent de répondre à notre interrogation initiale : ces nouvelles séries constituent-elles un nouveau genre de la subversion ou représentent-elles, au contraire, une subversion implicite de ce nouveau genre ? Représentent-elles un outil polysémique de critique de la société américaine ou bien le « radicalisme » potentiel du texte est-il naturalisé, et donc neutralisé, par l'insertion dans une formule ?

Il est indéniable que ces séries donnent davantage à voir aux téléspectateurs, qu'elles offrent une représentation plus complexe de la société américaine (notamment à travers la critique du statu quo et de ses valeurs dominantes), en

même temps qu'elles continuent de piéger le public dans une sorte de routine, une mécanique narrative, une formule établie à laquelle il s'est habitué et qui se duplique d'une série à l'autre. La « texture » des séries, de la série en tant que genre, s'est enrichie. Elle crée, davantage qu'hier, du texte et des textes qui s'adressent à autant de spectateurs qu'il existe de situations sociales et de points de vue divergents. En cela, la télévision américaine et en particulier ses fictions, sont vraiment devenus ce forum culturel que décrivent Newcomb et Hirsch.²⁵ Mais il ne faudrait pas que la rhétorique de la discussion – pour reprendre un autre de leurs termes – qui constitue le style propre de la télévision ne soit à son tour neutralisée, étouffée, et donc subvertie par la répétition de formules narratives standardisées, comme si le déséquilibre provoqué par la remise en cause de l'ordre établi et de valeurs dites conventionnelles se devait d'être compensé par une autre sorte d'équilibre – celui du caractère attendu de la forme.

Par conséquent une question demeure : n'existe-t-il pas de possibilité d'une transformation radicale de la série américaine, d'un bouleversement de l'ensemble des codes de la production télévisuelle, en raison de pressions économiques et financières, comme l'affirment depuis longtemps certains critiques ?²⁶ L'on se contentera ici de fournir une réponse partielle. La forme, si elle demeure conventionnelle, n'empêche pas les lectures divergentes et d'opposition dans les nombreux espaces ouverts à d'autres niveaux : thèmes, dialogues, esthétique. Et ce qui n'est en aucun cas « subverti », c'est bien le plaisir du public face à ces séries, en particulier grâce à la multiplicité des « textes » et des lectures qui s'offrent à lui.

Bibliographie

ADALIAN, Joseph. « ABC nabs suds noir. Scribes connect with 'Desperate' pitch »

Variety, 21 octobre 2003.

http://www.variety.com/index.asp?layout=print_story&articleid=VR1117894363&categoryid=14, dernier accès le 2 novembre 2003.

ADORNO, T. W. « Television and the Pattern of Mass Culture ». In *Mass Culture. The Popular Arts in America*. Sous la direction de Bernard Rosenberg et David Manning White, p. 474-489. New York : Free Press, 1957.

CRAMER, Janet M. « Discourses of Sexual Morality in *Sex and the City* and *Queer as Folk* ». *The Journal of Popular Culture*, 40 (3), 2007, p. 409-432.

D'ACCI, Julie. « Women Characters and 'Real World' Femininity ». In *Television : The Critical View*. Sous la direction d'Horace Newcomb, p. 100-143. New York, Oxford : Oxford University Press, 2000.

FEUER, Jane. *Seeing Through the Eighties*. Durham : Duke University Press, 1995.

FISKE, John. *Television Culture*. Londres, New York : Routledge, 1999 [1987].

FRANKLIN, Nancy. « Women Gone Wild ». *The New Yorker*, 17 June 2005. http://www.newyorker.com/archive/2005/01/17/050117crte_television, dernier accès le 9 septembre 2009.

GITLIN, Todd. « Prime Time Ideology. The Hegemonic Process in Television Entertainment ». In *Television : The Critical View*. Sous la direction d'Horace Newcomb, p. 574-594. New York, Oxford : Oxford University Press, 2000.

GREER, Germaine. « Haunted by the Ghost of Martha Stewart ». *The Guardian*, 3 January 2005.

<http://www.guardian.co.uk/media/2005/jan/03/television.artsfeatures>, dernier accès le 9 septembre 2009.

NEWCOMB, Horace et Paul M. HIRSCH. « Television as a Cultural Forum ». In *Television. The Critical View*. Sous la direction d'Horace Newcomb, p. 561-573. New York, Oxford : Oxford University Press, 2000.

NEWCOMB, Horace. « Reflections on TV: The Most Popular Art ». In *Thinking Outside the Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Sous la direction de Gary R. Edgerton et Brian Rose, p. 17-36. Lexington : University of Kentucky Press, 2008.

SEITER, Ellen et Mary Jeanne WILSON. « Soap Opera Survival Tactics ». In *Thinking Outside the Box : A Contemporary Television Genre Reader*. Sous la direction de Gary R. Edgerton et Brian Rose, p. 136-155. Lexington : University of Kentucky Press, 2008.

WOLF, Naomi. « Hell is a perfect life in the suburbs ». *Sunday Times*, 28 November 2004. Disponible sur Timeonline.

<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/article396350.ece?print=yes&randnum=1151003209000>, dernier accès le 24 octobre 2009.

WRIGHT, Will. *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley : University of California Press, 1975.

NOTES

¹ « eye candy ». Cité par Sieter et Wilson, p. 138.

² Voir Fiske, p. 44.

³ Todd Gitlin, par exemple, dénonce cette tendance à la résolution finale automatique comme étant un élément par lequel la télévision contribue au maintien de l'idéologie dominante. Voir Gitlin, p. 589.

⁴ Voir Gitlin, p. 578-579.

⁵ Pour la mise en avant des valeurs à la fois de la famille et de l'entreprise dans la fiction télévisée américaine, voir Feuer.

⁶ A un autre niveau de lecture, cependant, ce personnage peut également être analysé comme l'un des premiers à présenter une femme active, autonome et chef d'entreprise.

⁷ Voir Wright, p. 14.

⁸ Voir Wright, p. 27.

⁹ Voir Wright, p. 180. « The historical changes in the structure of the myth correspond to the changes in the structures of [the dominant institutions] », Wright, p. 14.

¹⁰ Voir Feuer, chapitre 5.

¹¹ Cramer, p. 410-411.

¹² Promoteur immobilier, William Levitt fut le premier à développer les zones pavillonnaires en banlieue des grandes villes aux États Unis après la Seconde Guerre Mondiale. Les premiers lotissements américains portèrent le nom de « Levittowns ».

¹³ « a life filled with repression and denial... and dinner parties ». Pour mesurer le chemin parcouru au regard de la représentation des sujets pouvant prêter à controverse, on pourra se reporter à l'étude de Julie D'Acci sur la série *Cagney et Lacey* et son exposé des nombreux débats qui entourèrent, à cette époque, l'insertion dans les scénarios de questions telles que l'avortement ou le célibat des femmes. D'autre part la remise en cause des modèles dominants dans des séries plus récentes peut être moins profonde qu'il n'y paraît. Ainsi Mary Alice Young, choreute principale de *Desperate Housewives*, ouvre l'épisode 14 de la Saison 1 par cette remarque : « Sometimes you wish you could give your children back » pour le clore cependant en affirmant : « after all, they're *your* responsibility ».

¹⁴ Fiske, p. 91.

¹⁵ Voir Greer.

¹⁶ Voir Wolf.

¹⁷ Fiske, p. 193.

¹⁸ Voir Adalian.

¹⁹ Un aspect irréel qui s'oppose aux peintures réalistes ou naturalistes d'autres séries actuelles comme *Law and Order* par exemple.

²⁰ D'autres, au contraire, continuent de s'appuyer sur l'opposition binaire du bien et du mal, résultant dans le triomphe systématique de la loi. C'est le cas, par exemple, dans de nombreux épisodes de *CSI : Miami*.

²¹ Une construction narrative que l'on peut retrouver par ailleurs dans de nombreuses autres séries telles que *Nip Tuck*, *Nurse Jackie* ou plus récemment *Cougar Town* (2009- , ABC).

²² Voir Gitlin, p. 578-579.

²³ Newcomb, 2008, p. 22.

²⁴ Voir Adorno, p. 482.

²⁵ Voir Newcomb et Hirsch, p. 566.

²⁶ On citera par exemple les théoriciens de l'École de Francfort et plus récemment Fiske, p. 38.