



HAL
open science

Mise au point sur l'éthique dans les séries télévisées à substrat juridique

Sandrine Chapon

► **To cite this version:**

Sandrine Chapon. Mise au point sur l'éthique dans les séries télévisées à substrat juridique. Recherche et Pratiques Pédagogiques en Langues de Spécialité: Cahiers de l'APLIUT, 2013, XXXII (2), <http://apliut.revues.org/3794>. hal-00911631

HAL Id: hal-00911631

<https://hal.science/hal-00911631>

Submitted on 29 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mise au point sur l'éthique dans les séries télévisées à substrat juridique

Focus on ethics in TV legal dramas

Mots-clés

FASP juridique, série télévisée américaine, avocat, représentation fictionnalisée, contrat narratif, perception, éthique

Keywords

Legal FASP, American TV series, lawyer, fictionalized representation, narrative contract, perception, ethics

Résumé

« Nous ne sommes pas comme les autres cabinets d'avocats. Tout n'est pas fait pour l'argent, le pouvoir et l'ego. Cela mobilise seulement 86 % de notre énergie » (*The Firm*, saison 1, épisode 5). Est-il acceptable, dans notre posture de concepteur de dispositifs pédagogiques de didactiser des documents qui entretiennent des stéréotypes négatifs de la culture professionnelle cible, comme dans l'exemple ci-dessus ? Cet article présente l'image de l'avocat plaidant dans les séries télévisuelles américaines du point de vue de la déontologie. Après avoir observé les traits caractéristiques des héros contemporains par opposition avec l'image de l'avocat des années cinquante, nous analysons comment les entorses à la déontologie, véhiculées par la fiction, peuvent être utilisées pour construire notre vision du monde professionnel. Enfin nous montrons quels procédés narratifs sont utilisés pour garantir que le récepteur de la fiction ne puisse imaginer que l'univers diégétique est un reflet fidèle des pratiques professionnelles.

Abstract

"We're not like other firms. It's not all about money, power and ego. It's only 86 percent of what we do". (The Firm, season 1, episode 5). Is it acceptable from the perspective of designing language courses, to promote examples of negative stereotypes of the target professional culture as in the example above? This article presents the image of the trial lawyer in American television series from the perspective of ethics. After describing the distinctive traits of contemporary heroes as opposed to the fictional lawyers from the fifties, we analyze how the breaches in the code of ethics in fiction may be used to shape our perception of the professional world. Finally we show that various narrative techniques are used to make sure that TV viewers do not forget that what may happen in a fictional world is not a reflection of professional practices.

Mise au point sur l'éthique dans les séries télévisées à substrat juridique

Dans l'éventail des séries télévisées, le genre « série judiciaire » s'est imposé très massivement depuis les années cinquante. Ce type de fiction appartient à la catégorie définie en 1999 par Michel Petit sous l'appellation de « fiction à substrat professionnel », ou FASP. Selon les critères répertoriés par l'auteur,

peut être considéré comme ressortissant de la FASP tout texte de fiction commerciale à grand succès (i) relevant généralement du thriller spécialisé (juridique, médical, technologique, etc.), (ii) utilisant un milieu professionnel particulier non seulement comme cadre général de l'histoire mais aussi et surtout comme l'une des sources principales des ressorts de l'intrigue, (iii) exprimé dans une langue reproduisant les pratiques langagières (lexicales et discursives) de ce milieu, et (iv) généralement écrit par un auteur dont l'appartenance ou les liens avec ce milieu sont explicitement revendiqués (Petit 2000 : 173-174).

Les séries comme *The Practice*, *Boston Legal*, ou *The Good Wife* sont autant d'exemples de « représentation[s] authentique[s] d'un milieu professionnel » d'après le postulat de Stéphanie Genty (2010 : 3). Créées par des avocats devenus auteurs, elles sont écrites suivant un « contrat narratif » fondé sur un certain réalisme selon la définition proposée par Gabrielle Gourdeau : « ensemble des clauses implicitement (im)posées qui contribuent à (pré)déterminer le comportement logique d'un récit » (1993 : 2). Les scénarios observent les règles de la procédure accusatoire américaine, la sémiotique visuelle est authentique, certaines affaires sont fortement inspirées de l'actualité juridique et la terminologie spécialisée est attestée par les sources primaires telles que les transcriptions des audiences de plaidoiries et les arrêts de la Cour suprême, comme nous l'avons montré dans un précédent article (Chapon 2011c).

Pourtant les personnages principaux qui peuplent ces séries, magistrats et avocats sont souvent dépeints selon les canons du genre sériel qui cultive l'art de l'hyperbole. Ces personnages obéissent à des règles de construction qui appartiennent à la tradition scénariste américaine du « *larger-than-life character*¹ ». Il y a donc une apparente contradiction interne au genre puisque l'illusion réaliste est contrecarrée par des personnages baroques dont les comportements ne sont pas en adéquation avec le comportement éthique exigé des professionnels de la justice. En effet, magistrats, greffiers et avocats prêtent serment lors de leur prise de fonction

¹ « Des personnages plus grands que nature ». (Toutes les citations en anglais de cet article sont traduites par nos soins).

et jurent de respecter un ensemble de règles professionnelles qui s'articulent autour de plusieurs principes : l'honnêteté, le respect du secret professionnel, l'indépendance et la dignité qui fondent les bases d'une relation de confiance avec les justiciables. Les entorses à l'éthique, que l'on observe fréquemment dans les FASP juridiques, engagent une réflexion sur le caractère acceptable des documents pédagogiques que nous proposons à l'étude dans le cadre de l'apprentissage de la langue-culture de spécialité (le droit pour ce qui nous concerne). L'utilisation de la FASP comme illustration de la culture professionnelle est en effet de plus en plus populaire auprès des enseignants de langue de spécialité, que ce soit en cours ou en incitant les étudiants à regarder ces séries dans le but de développer leurs compétences langagières et culturelles (Toffoli & Sockett 2010, Chapon 2011a). Mais nos étudiants possèdent-ils les compétences nécessaires pour percevoir que les comportements éthiquement répréhensibles des personnages font partie intégrante d'un univers fictionnel créé pour divertir le spectateur et non des règles de conduite en usage dans le monde professionnel de la justice ?

Nous proposons, dans un premier temps, d'observer la vision que les créateurs des séries judiciaires offrent au public depuis l'invention du genre sériel dans une perspective historique. La représentation de l'homme de loi a-t-elle évolué avec le temps, et pour quelle raison l'image projetée est-elle différente de celle qui a été construite dans les années cinquante ? Dans un second temps, nous dressons un portrait de la représentation des avocats dans les FASP contemporaines afin d'analyser l'organisation des rapports sociaux tels qu'ils sont cultivés par la télévision. Dans un troisième temps, nous observons quels effets cette représentation fictionnelle de l'avocat opère sur les spectateurs en général et sur les étudiants en particulier. Ensuite, nous montrons à travers différents exemples que, loin de vouloir leurrer leur auditoire, les auteurs de FASP utilisent des techniques narratives postmodernes dont l'objectif est de s'assurer que le récepteur sait qu'il est plongé dans un univers où les codes déontologiques professionnels cessent temporairement de s'appliquer. Enfin, nous donnons quelques exemples d'application pédagogique possible.

1. De Perry Mason à Denny Crane, un genre en évolution

1.1. Les personnages aux traits dynamiques simples

Depuis *Perry Mason* (1957-1966) qui marque la genèse du genre, la représentation de l'avocat américain a considérablement évolué pour satisfaire les attentes d'un public dont les « compétences fictionnelles » (Schaeffer 1999) se sont développées avec le temps. Héros éponyme de la télévision en noir et blanc, Perry Mason est l'archétype du défenseur de l'accusé à tort. Personnage monochrome, dont les traits de personnalité sont peu travaillés, il fait honneur à sa profession en observant scrupuleusement les devoirs de la justice et de la morale. Barbara Villez le présente comme « un ange, un personnage quasiment asexué, sans failles, tentations, ni vie

privée, un superman en costume-cravate en quelque sorte » (2005 : 45). Cet avocat taciturne n'a qu'un seul programme de quête : faire éclater la vérité.

La série *The Defenders*, produite entre 1961 et 1965, lui ressemble sur certains points. Aucune contingence matérielle ne vient détourner les avocats père et fils du cabinet *Preston and Preston* de leurs activités professionnelles et aucun second rôle récurrent ne vient perturber le récit centré sur les scènes de prétoire. David Ginsburg observe que les seules émotions qui sont exploitées sont les conflits très mineurs entre le père et le fils qui ont des visions divergentes de la justice en fonction de leur vécu, l'idéalisme inhérent à la jeunesse du fils se heurtant au pragmatisme dû à l'expérience professionnelle du père (2009 : 64).

La différence majeure entre ces deux séries réside dans le schéma narratif qui devient nettement moins prévisible dans *The Defenders* que dans *Perry Mason* où l'avocat démasque le vrai coupable à chaque épisode. L'incertitude de l'issue des procès devient dans *The Defenders*, l'élément qui stimule l'attention du spectateur. Par ailleurs, cette série traitait de problèmes sociétaux très audacieux pour l'époque [euthanasie, exécution d'innocents, avortement (Ginsburg 2009 : 71)] alors que *Perry Mason* a traversé douze ans de l'histoire des États-Unis sans jamais aborder les questions de mutation du droit ou d'évolution de la société civile. Pourtant, même si la série *The Defenders* a été récemment acclamée comme faisant partie des cinquante meilleures séries de tous les temps (CBSNews 2009), de tels personnages ne pourraient survivre dans une série contemporaine.

1.2. Les personnages aux traits dynamiques complexes

Les téléspectateurs contemporains sont très aguerris aux techniques narratives et les scénarios linéaires, les personnages lisses, les héros exemplaires ne procurent plus assez de plaisir. C'est la raison pour laquelle les scénaristes ont peu à peu développé des personnages au caractère complexe pour entretenir la surprise, condition *sine qua non* de l'illusion narrative selon Vincent Colonna (2010 : 201). Jeffrey Thomas (2009 : 131) observe que les personnages contemporains sont construits pour répondre à la particularité d'un monde postmoderne dans lequel la vérité est incertaine et relative : « [d]ans le monde moderne, la société recherche la vérité absolue à travers la science, la compétition ou le consensus. Ces structures s'effondrent dans un monde postmoderne, laissant des 'vérités' variables et incertaines² ». C'est pour cette raison que l'on peut observer, dans les séries contemporaines, une distanciation avec les héros fictifs qui ont marqué la genèse du genre à travers des références notamment à Perry Mason. Les allusions à ce personnage manichéen ont pour but de rompre avec le classicisme télévisuel en tuant le père au sens psychanalytique du terme : « Si l'un d'entre vous a été dupé par l'avocat de la

² « *In the modern world, society works towards absolute truths through science, competition, or consensus. These structures break down in a post-modern world, leaving varied and uncertain "truths" ».*

défense et par sa prestation ridicule digne d'un épisode de *Perry Mason* [...]»³ (*Boston legal*, saison 3, épisode 6). Tout comme pour le processus freudien qui consiste à se construire librement selon ses propres choix, l'allusion satirique montre comment le genre s'affranchit de « la grammaire formelle » de la FASP, selon les termes de Vincent Colonna (2009 : 309), pour créer ses propres valeurs. Les scénaristes contemporains mettent donc en scène des personnages immoraux, complexes et contradictoires dont on retrouve quelques traits dynamiques récurrents que nous proposons d'exposer ci-dessous.

2. Représentation fictive de l'avocat américain contemporain

2.1. Éthique et travail

Le trait le plus dépeint dans les FASP américaines contemporaines est l'absence de déontologie de l'avocat plaidant. Celle-ci se manifeste à travers des comportements qui vont de l'intimidation de témoin jusqu'à la tentative de meurtre de l'associé qui gêne le déroulement d'une enquête préliminaire, comme on peut le voir dans la saison une de *Damages*, par exemple. Si l'on reprend la terminologie de Greimas (1966) quand il définit le récit comme un schéma actanciel, « l'objet de la quête » du héros, de l'avocat pour ce qui nous concerne, occulte la manière d'atteindre cet objectif. De nombreuses scènes offrent des commentaires auto-réflexifs sur l'absence d'éthique. Certaines répliques démontrent l'ironie autocritique dont peuvent faire preuve les avocats à l'égard de leur pratique professionnelle. C'est le cas par exemple d'Ally McBeal, l'héroïne de la série éponyme quand elle répond à un collègue qui met en doute la stratégie de défense du cabinet : « Nous sommes des avocats Billy ! C'est ça notre travail : déformer la loi au-delà de tout ment⁴ » (*Ally McBeal*, saison 1, épisode 14). Les dialogues ont pour objet de camper les traits de caractère essentiels de l'avocat : il s'endurcit avec l'expérience professionnelle comme dans cette scène extraite de *The Good Wife* dans laquelle Alicia, l'avocate/héroïne de la série, et sa collaboratrice Kalinda discutent des sentiments qui les animent :

Alicia : Il [le client du cabinet d'avocat] encourt quatre ans de prison, la perte de son emploi et tu sais quoi ? Je m'en moquais éperdument. [...] Qu'est ce que ça dit de moi ?

Kalinda : Ça dit que tu es en train de devenir avocate⁵ (saison 1, épisode 12).

Si Alan Shore, l'un des personnages secondaires de la série *The Practice*, est licencié pour « chantage, extorsion, violation du secret professionnel, usurpation de

³ « *If any of you were fooled by the defense lawyer's ridiculous Perry Mason theatrics [...]* ».

⁴ « *We're lawyers Billy! That's our job: distort the law beyond all common sense* ».

⁵ « *Alicia : He is facing four years in prison, the loss of his job and you know what? I didn't care. [...] What's that say about me?* »

Kalinda : It says you're becoming a lawyer ».

l'identité de l'avocat de la partie opposée, vol de pièces à conviction⁶ [...] » (saison 8, épisode 18), cela constitue paradoxalement le trait dynamique qui rend ce personnage attachant. Nous en voulons pour preuve que son départ du cabinet marque la fin de la série *The Practice* (1997-2004) après huit saisons et que ses amoureux inconditionnels ont pu le suivre dans la série dérivée *Boston Legal* dans lequel il devient le personnage principal entre 2004 et 2008. Le décalage entre l'identité sociale de ce personnage et un comportement pudiquement qualifié d'« éthiquement handicapé⁷ » (*The Practice*, saison 8, épisode 18) par sa collègue, est l'un des ressorts de la fiction juridique.

2.2. Émoluments et éthique

Les tensions internes entre un sens profond de la justice et un comportement éthiquement répréhensible sont souvent alimentées par les problèmes de solvabilité du cabinet qui vont justifier les actes condamnables sur le plan moral et juridique. Les séries comme *The Good Wife*, *The Practice* ou *Boston Legal*, qui ont un ancrage historique de récession économique, ont fait de la question pécuniaire le centre du schéma d'action de la série. Mais ce n'est pas le seul cas dans lequel l'argent est au cœur de la dynamique du comportement des avocats. Les créateurs des séries juridiques mettent aussi en scène des professionnels fondamentalement vénaux qui vont accepter d'être les porte-paroles des affaires les plus grotesques pourvu qu'elles génèrent des bénéfices. Un épisode sur deux d'*Ally McBeal* par exemple, aborde le problème de la recevabilité d'un procès au civil et la réponse systématique du partenaire principal est « bien sûr que cette affaire présente un intérêt : l'argent ». Le spectateur est donc amené à voir, pour son plus grand amusement, un patron poursuivi en justice parce qu'il n'a *pas* harcelé sexuellement une secrétaire (*Ally McBeal*), un employé travesti qui veut faire valoir ses droits au congé maternité (*Boston Legal*) ou bien alors une septuagénaire qui fait un procès à une chaîne de télévision publique parce qu'elle s'ennuie :

Écoutez, quand je disais avoir un besoin désespéré de distraction, c'était vrai. [...] Je me suis dit que si je trouvais une bonne raison de faire un procès, quelque chose de légitime, qui rapporterait de l'argent au cabinet⁸ [...] (*Boston Legal*, saison 5, épisode 11).

Les épisodes regorgent de procès fantasques défendus avec conviction par des avocats qui cherchent à facturer des honoraires pour éviter la faillite financière. Dans un registre similaire, les séries contemporaines mettent en scène une facette particulièrement cynique de la profession puisque les avocats ne sont pas perçus comme

⁶ « *Blackmail, extortion, breaking privilege, impersonating opposing parties, stealing evidence!* ».

⁷ « *ethically challenged* ».

⁸ « *Listen, that part about me being desperate for distraction, that was true. [...] I was thinking, if I were to come up with something I could sue for, something legitimate and it could make the firm money* ».

les défenseurs des victimes mais comme vecteur de la discorde entre les justiciables afin de générer des honoraires :

Juge : Pourquoi est-ce que vous poursuivez en justice un cabinet d'avocat pour avoir fourni ses prestations ?

Avocat de la plaignante : Qu'un avocat rédige un contrat de mariage pour un client qui le lui a demandé, ça ne me pose pas de problème. Mais dans ce cas présent [...] la cliente n'a rien demandé. C'est eux qui lui ont suggéré. Ils l'ont persuadée que c'était nécessaire. C'est eux qui ont semé la discorde. Je sais que les avocats ont pour habitude de transformer les situations heureuses en conflit. C'est comme ça qu'on chauffe nos piscines⁹ (*Ally McBeal*, saison 5, épisode 16).

2.3. Orientation professionnelle

Selon leur spécialisation, ces avocats projettent une image peu valorisante du domaine dans lequel ils n'exercent pas. S'ils sont « civilistes » comme on les nomme dans le jargon professionnel, ils sont présentés par les « pénalistes » comme des rêveurs qui vivent dans un monde déconnecté de la réalité. Les « civilistes » reprochent aux « pénalistes » d'avoir perdu leur âme pour défendre des assassins et des violeurs, comme on peut le voir dans un épisode d'*Ally McBeal*. L'héroïne refuse d'y représenter une femme accusée du meurtre de son mari parce qu'au lieu de s'émouvoir à la vue d'un mort, son premier réflexe sera de construire la stratégie de défense de sa cliente : « Nous deviendrons des avocats qui peuvent regarder un cadavre et au lieu de dire 'pourquoi' diront 'le doute profite à l'accusé'¹⁰ » (*Ally McBeal*, saison 1, épisode 23). Les dichotomies dans les orientations de carrières se construisent avec le temps, mais tous avaient le même idéal de défense de la veuve et de l'orphelin quand ils étaient étudiants en droit. Les situations professionnelles vécues par les avocats leur donnent de nombreuses occasions de se pencher avec cynisme sur l'écart entre les raisons qui les avaient motivés à entamer des études de droit et leur réalité professionnelle. À titre d'exemple, dans un épisode de *The Good Wife*, il est question d'une action en recherche de paternité ce qui donne l'occasion à la partenaire principale du cabinet *Lockhart & Gardner* de regretter le cynisme de la conversation :

David Lee : Il y a quelques années, j'ai eu un client qui a perdu un procès dans lequel il affirmait qu'il n'avait pas conçu d'enfant avec la plaignante. Il affirmait qu'ils n'avaient eu que des rapports sexuels oraux. Il s'est avéré que sa partenaire s'était tapissée la bouche avec une poire vaginale.

Diane Lockhart : Et voilà comment on passe de l'espoir, les idéaux, les rêves, la splendeur de la justice, à une poire vaginale¹¹ ! (saison 3, épisode 17)

⁹ « Judge: Why are you suing a [law] firm for performing services?

Plaintiff's lawyer: Oh, that. I've no problem with a lawyer drafting a prenup if the client so asked for one. But here, the client [...] [s]he didn't ask them, Your Honor. They asked her. They persuaded her. They planted the seed of distrust. I know lawyers take a happy situation and make it acrimonious. That's how we heat our pools. »

¹⁰ « We'll be lawyers who can look at a body and instead of "why," say, "reasonable doubt" ».

¹¹ « David Lee: I had a client who lost a paternity suit a few years back. He claimed there was only oral sex. Turns out, his girlfriend had a turkey baster.

La caractérisation de l'avocat pénaliste est aussi construite en opposition par rapport au rôle du procureur qui essaie toujours, en vain, de protéger la société contre les criminels mais dont la quête est systématiquement mise en échec par le talent oratoire de l'avocat. *Boston Legal* regorge de descriptions cyniques comme celle dans laquelle l'avocat de la défense essaie d'intimider la partie opposée :

Un procès n'implique pas juste la connaissance de la loi. C'est une affaire de confiance, de stratégie, de coups de théâtre à deux sous. [...] C'est la raison pour laquelle Shakespeare et beaucoup d'autres après lui ont dit 'la première chose à faire c'est de tuer tous les avocats'. Ils parlent de gens comme moi¹² » (*Boston Legal*, saison 2, épisode 22).

La télévision du vingt et unième siècle montre donc des professionnels imbus de leur personne, arrogants et obséquieux, qui écrasent l'adversaire grâce aux joutes oratoires et effets de manche. De manière générale, la FASP donne à voir des professionnels ostracisés par le reste du monde, soit parce qu'ils n'inspirent pas le respect, soit parce que leur emploi est chronophage, soit parce qu'ils manifestent des comportements névrotiques difficilement acceptables socialement.

2.4. Travail et santé mentale

Les personnages des séries juridiques contemporaines sont en effet caractérisés par leur déséquilibre psychologique. Patty Hewes (*Damages*) est définie par son fils comme « une paranoïaque narcissique, qui manipule la loi pour accéder au pouvoir et régler ses comptes¹³ » (saison 5, épisode 4). Jerry Espenson (*Boston Legal*) est atteint du syndrome d'Asperger et ne peut pas serrer la main de ses clients, Ally McBeal a des visions oniriques qui sont des manifestations de son inconscient, John Cage bégaye en situation de stress (*Ally McBeal*), Sébastien Shark (*Shark*) a un ego hypertrophié, Dennis Crane (*Boston Legal*) est atteint de la maladie d'Alzheimer mais prétend que c'est la maladie de la vache folle qui provoque chez lui des trous de mémoire au milieu de ses plaidoiries, et quasiment tous sont obsédés par le sexe. Pour résumer, tout le panel des névroses est représenté à l'écran. Le suspense est construit autour de l'incertitude de savoir si l'avocat va réussir à contenir ses démons au moment crucial où il joue la vie de son client.

Cet état des lieux est peu flatteur d'un point de vue de la représentation sociale, mais c'est précisément ce point qui fait des personnages de fiction complexes et attachants dont le spectateur a envie de suivre les péripéties. Cependant l'image fictionnelle projetée ne met-elle pas en danger la réputation de la profession et est-il éthiquement acceptable de montrer ce « modèle » en cours ?

Diane Lockhart: And so it evolves from hopes, ideals, dreams, the glory of the law, to a turkey baster ».

¹² « *Litigation is about more than knowledge of the law; it's about confidence, strategy, cheap theatrics. It's the reason Shakespeare and many after him said: 'first kill all the lawyers'. They're talking about people like me ».*

¹³ « *She's a paranoid narcissist who manipulates the law to gain power and settle scores ».*

3. Une réputation préjudiciable à l'image de l'avocat ?

« Vous savez ce que les gens pensent des avocats au pénal : de la vermine qui se repaît de la crasse¹⁴ » (*Ally McBeal*, saison 1, épisode 20). Cette définition n'est pas pour plaire aux véritables avocats américains qui estiment, selon les observations de Michael Asimow (2000), que l'image négative de la profession serait due essentiellement au reflet proposé par le cinéma et la télévision. Mais d'autres analyses tendraient à montrer que la crainte des professionnels de la justice ne serait pas justifiée car le public serait en mesure de faire la différence entre représentation fictionnelle et réalité.

3.1. « L'effet Denny Crane »

Dans une étude menée en 2006, Cynthia Cohen (2009 : 30) relate que le caractère extrême des situations dépeintes dans les séries juridiques sert en fait à renforcer la confiance des spectateurs envers leur avocat par opposition aux héros télévisés. Lors d'une enquête réalisée auprès de 619 Californiens, cette psychologue spécialisée dans le recrutement des jurys d'assises a montré ce qu'elle a nommé « l'effet Denny Crane ». Selon ses observations, cet avocat fictif (qui n'hésite pas à utiliser son revolver contre ses clients pour faire justice lui-même) a participé à modifier positivement la représentation de la profession auprès du public, tout comme le personnage d'Ally McBeal avait amélioré l'image de la compétence des femmes avocats dans les années 90. Non seulement le public américain ne confond pas la représentation fictionnelle de l'avocat avec la réalité, mais l'image projetée modèlera le regard que les téléspectateurs américains portent sur la fonction d'avocat. La comparaison entre fiction et réalité est flatteuse pour le réel.

On n'observe pas non plus de confusion de la part du public étudiant français qui pourrait être plus influençable, moins en prise avec le monde professionnel car moins en contact avec de vrais avocats. Les résultats d'une enquête réalisée par nos soins auprès de 55 étudiants en troisième année de droit à la faculté de Grenoble en 2010 révèlent que les étudiants interrogés qualifient essentiellement les séries judiciaires américaines d'irréalistes (Chapon 2011b : 118), montrant par-là leur capacité à porter un regard critique sur ce qui leur est donné à voir. On peut trouver des éléments d'explications dans les propos d'Olivier Caïra (2011 : 124) quand il résume la pensée de Macdonald en ces termes : « La différence entre fiction et mensonge tient au projet de l'auteur, à l'effet attendu sur l'auditoire [...] ». Dans l'épisode *Truly, Madly, Deeply* (*Boston Legal*, saison 2, épisode 7), Denny Crane n'entrevoit pas d'autre solution que de faire feu sur un client assigné d'office qu'il refuse de représenter parce qu'il « n'aime pas les pauvres ». Toute la construction scénaristique de l'épisode est fondée sur la stratégie d'évitement et l'on voit le héros tour à tour tenter de donner le dossier à un stagiaire inexpérimenté, plaider coupable sans avoir consulté son client et insulter le juge dans des scènes particu-

¹⁴ « You know what people think of criminal attorneys: bottom feeding scum suckers ».

lièrement drôles et politiquement incorrectes. Le projet de l'auteur est de dénoncer l'inégalité de la justice américaine selon la provenance sociale de l'accusé tout en divertissant son auditoire. Le spectateur qui imaginerait que cette scène est une reconstruction mimétique d'une occurrence réelle révélerait un profond dysfonctionnement de ses compétences fictionnelles.

3.2. Une entreprise de divertissement

Si les séries juridiques donnent l'occasion à leurs créateurs/avocats de dénoncer les limites du système judiciaire ou les abus du pouvoir exécutif américain, la fonction principale d'une série télévisée est, selon les propos de Jean-Pierre Esquenazi de répondre « au désir de donner sens aux représentations qui organisent notre vie » (2009 : 59). Le genre sériel cultive l'art de l'équilibre entre un objectif pédagogique de prise de conscience politique (Chapon 2011c : 25) et des scènes dont la fonction est d'introduire une note comique pour soulager l'intensité émotionnelle tout en soulignant le tragique de la situation, technique que William Shakespeare utilisait déjà dans ses tragédies. On peut lire sous la plume de David E. Kelley, le créateur d'*Ally McBeal*, *The Practice* et *Boston Legal* :

Vous vous devez d'honorer votre relation avec votre public. Ils s'assoient devant leur poste de télévision parce qu'ils veulent être divertis. Cela n'empêche pas pour autant de pouvoir les provoquer ou les contrarier pendant le processus de divertissement à partir du moment où vous ne perdez pas de vue ce facteur¹⁵.

Aussi, pour divertir le téléspectateur ou pour rompre les successions de séquences dramatiques, les créateurs intègrent-ils des éléments qui sont en apparence contradiction avec le contrat narratif fondé sur l'illusion réaliste. Les personnages ont donc des comportements éthiquement (et juridiquement) répréhensibles mais il nous paraît *a priori* peu plausible que les spectateurs croient vraiment qu'aux États-Unis il est possible pour un avocat de s'enquérir de la vie sexuelle d'un juge pendant une audience, même si la réplique est tirée d'une scène qui est, par ailleurs, un simulacre fidèle de la procédure accusatoire (*Boston Legal*, saison 1, épisode 7). Nous proposons donc de voir comment les étudiants peuvent repérer que la diégèse contient des caractéristiques irréalistes alors que les créateurs des séries mettent généralement en œuvre des procédés narratifs ayant pour objectif de « rendre maximale la force de conviction de [leur] fiction » (Schaeffer 1999 : 136). Nous proposons de démontrer que le projet des auteurs est de construire des objets narratifs qui appartiennent à la catégorie de la « feintise ludique partagée » (*idem* : 145), dont la définition a été posée en ces termes :

La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet uni-

¹⁵ « You've got to honor your relationship with your audience – that they sit down because they want to be entertained. And that doesn't mean you can't provoke them and antagonize them and challenge them in the course of the entertainment as long as you keep the entertainment part of the equation alive. »

vers imaginaire est l'univers réel. La situation de feintise ludique se distingue donc profondément de celle de la feintise sérieuse (*id.*: 156).

Si l'auteur veut que le spectateur procède à la « suspension volontaire de l'incrédulité », selon la célèbre formule de Coleridge, pour apprécier la fiction, il doit s'assurer que celui-ci sait qu'il est face à un univers inventé. Il a donc recours à différents procédés que nous nous proposons d'analyser.

4. Techniques narratives postmodernes

4.1. Briser le quatrième mur

Le caractère plausible de la FASP juridique télévisuelle est entretenu par ce qu'André Antoine appelait « le quatrième mur ». Ce metteur en scène du 19^e siècle, considéré comme l'inventeur de la mise en scène moderne, voulait recréer la vraisemblance sur scène. Cette conception naturaliste a été traduite en ces termes par Berthold Brecht dans *L'achat du cuivre, Petit organon : écrits sur le théâtre* :

Habituellement, on joue comme si la scène avait non trois murs, mais quatre ; le quatrième du côté du public. On suscite et on entretient l'idée que ce qui se passe sur scène est un authentique processus événementiel de la vie ; or, dans la vie, il n'y a évidemment pas de public. Jouer avec le quatrième mur signifie donc jouer comme s'il n'y avait pas de public (1972 : 551).

Si les auteurs des séries contemporaines cultivent l'illusion que les spectateurs assistent à une tranche de vie réelle, ils se permettent de temps à autre de « briser » ce quatrième mur dans le but de dénoncer la convention réaliste. Apartés avec le public, informations extradiégétiques divulguées par des protagonistes qui ne sont pas censés avoir conscience de leur condition de personnage, ces incongruités narratives font basculer la fiction réaliste vers l'absurde et créent une connivence avec le spectateur qui est pris à partie. Ces allusions au quatrième mur visent en premier lieu le cadre pragmatique dans lequel sont produites les séries. Ce cadre, défini par Schaeffer comme « l'espace de jeux à l'intérieur duquel le simulacre peut opérer » (1999 : 162), se résume à un rendez-vous régulier entre spectateurs et personnages familiers. Les épisodes sont bornés par un générique de début et de fin et les chaînes de production allouent une plage horaire pour chaque série, assortie d'une interruption, généralement pendant l'été. Nous allons voir que certaines des répliques ont pour but de dénoncer les caractéristiques structurelles de ces séries et de rendre visible le dispositif fictionnel.

4.2. Mise en abyme du cadre

L'une des libertés de la création artistique étant de jouer avec les conventions, les auteurs des FASP juridiques s'autorisent des formes d'écritures autoréférentielles. Les conversations informelles entre les personnages donnent de nombreuses occasions de faire des commentaires métafictionnels sur la programmation par exemple. C'est le cas notamment du dialogue entre les partenaires principaux du cabinet

Crane, Poole and Schmidt qui expliquent que leur réunion hebdomadaire a été déplacée : « On a été transféré. On est à dix heures le mercredi¹⁶ » (*Boston Legal*, saison 4, épisode 17). La série a été effectivement reprogrammée le mercredi soir à partir de l'épisode suivant (30 avril 2008) alors qu'elle était diffusée le mardi jusqu'à cette date (22 avril 2008). On rencontre ce type de conversation qui crée un trouble dans la convention narrative, par exemple, lors du dernier épisode de la saison un de *The Good Wife*, Cary Agos, l'assistant du Procureur, annonce à la partie adverse : « Vous savez ce que je ferais si j'étais à votre place Alicia ? Je me préparerais à perdre toute la saison prochaine¹⁷ ». Tout en prenant congé des spectateurs, ces dialogues métafictionnels interrogent le statut de la fiction en tant qu'objet narratif. Les personnages commentent le cadre d'écriture du genre sériel tout en induisant que la série est officiellement reconduite pour une saison supplémentaire.

Le générique occupe, entre autres, une fonction de délimitation de l'espace de la fiction. Ce « marqueur conventionnel de fictionnalité » (Schaeffer 1999 : 152) est aussi efficace pour plonger le spectateur dans l'univers représentationnel que le classique « il était une fois » de nos contes d'enfance. Par convention, les personnages de la fiction réaliste ne perçoivent ni la musique du générique, ni la musique d'ambiance qui sont hors-champ. Pourtant, dans une esthétique postmoderne, on observe de temps à autre des scènes qui ont pour fonction de briser le quatrième mur puisqu'un des protagonistes se met à entonner la mélodie de la série (*Boston Legal*, saison 3, épisode 22, par exemple). Ces moments explorent les relations entre les genres, passant librement d'un cadre réaliste à l'absurde pour interpeller la communauté des spectateurs en les invitant à décoder le genre. Ces intrusions extradiégétiques, en tant que commentaire sur le statut de la fiction, prennent aussi des formes subtiles quand elles prétendent honorer les termes du contrat narratif pour mieux le dénoncer. Dans l'épisode nommé *Lincoln*, par exemple, un client menace son avocate à l'aide d'un revolver en disant « Mon dieu, je parie que si on était dans un film, il y aurait le son inquiétant des violons qui démarrerait exactement à ce moment¹⁸ » (*Boston Legal*, saison 3, épisode 8). La réplique est immédiatement suivie d'une musique qui soutient la tension dramatique de la scène tout en neutralisant son effet puisqu'elle a été annoncée par le personnage qui se réfère par-là même à sa propre fictionnalité.

Ce bref survol des différents emplois de la musique dans la fiction télévisée permet de démontrer que les créateurs des FASP juridiques détournent parfois les ambiances sonores de leur fonction traditionnelle dans le but de souligner que leur utilisation relève de la technique narrative. Ces fictions, qui se reflètent consciemment sur elles-mêmes, ne permettent pas au spectateur d'oublier qu'il est plongé

¹⁶ « *We've been moved. We're Wednesdays at ten* ».

¹⁷ « *You know what I would do if I were you Alicia? I'd prepare for a season of losing* ».

¹⁸ « *Oh dear! I bet if this were a movie, they'd have one of those ominous chords play right about now* ».

dans un univers inventé. Si les auteurs aiment rompre avec le contrat narratif fondé sur le réalisme en faisant régulièrement référence au cadre d'écriture des FASP, on observe que les auteurs brisent aussi le quatrième mur en jalonnant les épisodes de commentaires sur l'existence des différentes personnes qui participent à l'élaboration d'une série, à savoir, les écrivains, les producteurs et les acteurs qui incarnent les personnages.

4.3. Les acteurs des FASP

En plus de techniques narratives non conformes à l'illusion réaliste, les auteurs soulignent le caractère artificiel de la fiction en faisant, par exemple, des références implicites au statut de comédien qui donne vie au personnage. Cette démarche brise l'illusion anthropomorphique selon laquelle les personnages sont des êtres vivants doués d'affects et d'intelligence qui agissent devant nous (Colonna 2010 : 263). L'acteur en tant que professionnel incarnant des rôles différents est rendu visible notamment par des références aux autres personnages qu'il a joués précédemment. Dans l'épisode *Witches of Mass Destruction* par exemple, l'avocat Denny Crane commente le costume de son collègue Alan Shore, interprété par James Spader, en ces termes : « t'es mignon en rose¹⁹ » (*Boston Legal*, saison 2, épisode 6) que l'on peut aisément attribuer à une référence au film *Pretty in Pink* dans lequel cet acteur a joué en 1986. Dans la même veine, l'avocat Jerry Espenson annonce qu'il est tombé amoureux « pendant la grève » (*Boston Legal*, saison 4, épisode 16), une référence extradiégétique à la « *Writers Guild of America strike* » qui a empêché en 2007-2008 le tournage de la série pendant plus de deux mois, suite à l'arrêt de travail des scénaristes qui exigeaient une meilleure rémunération.

Ces quelques exemples démontrent que les auteurs des séries contemporaines proposent plusieurs niveaux de lecture de la diégèse. Le personnage répond en premier lieu en fonction de la situation d'énonciation, mais l'auteur vise aussi la culture populaire du spectateur en faisant des commentaires extradiégétiques. S'il fallait encore douter de la volonté des auteurs de dénoncer la convention réaliste, David E. Kelley rend les choses parfaitement explicites quand il met dans la bouche d'un de ses personnages : « la seule série qui n'a pas peur d'avoir des stars qui ont plus de cinquante ans, c'est *Bo...*²⁰ ». Il s'interrompt, se tourne vers la caméra et poursuit : « fichtre, je ne peux pas le dire, ça briserait le mur²¹ » (*Boston Legal*, saison 5, épisode 11). Quand l'acteur semble regarder le spectateur dans les yeux au travers de la caméra, il prend ses distances avec le projet esthétique traditionnel de la fiction réaliste qui ignore sciemment la présence d'un récepteur de la fiction. Les auteurs postmodernes s'autorisent à subvertir le genre en mettant en avant les mécanismes de production des séries.

¹⁹ « *You look pretty in pink* ».

²⁰ « *The only show unafraid to have its stars over 50 is Bo...* ».

²¹ « *Gee, I can't say it, it would break the wall* ».

4.4. Statut du narrataire

La série télévisuelle fait partie des arts narratifs dans lequel le destinataire, c'est-à-dire le spectateur, peut infléchir la diégèse. L'audimat étant en effet le seul élément qui fait loi dans la décision de reconduire une série d'une année sur l'autre, les chaînes de production accordent une attention toute particulière à la popularité de leur programmation. Cette servitude est dénoncée de temps à autre par les auteurs des FASP juridiques à travers les propos de leurs personnages. Dans l'épisode *Juiced*, l'avocat Carl Sack représente une cliente septuagénaire qui intente un procès aux chaînes publiques de télévision qui, selon elle, ne proposent pas de programme pour les spectateurs de plus de cinquante ans :

[Les téléspectateurs] n'accordent plus toute leur attention à la télévision. Soit on est au téléphone, soit on est en train d'envoyer des textos ou sur internet. Donc les producteurs, ils simplifient les intrigues pour qu'on suive en même temps qu'on fait plein d'autres choses. [...] Monsieur le Juge, est ce que vous pouvez rendre un petit service à ces imbéciles ? Envoyez un message aux clowns qui dirigent les chaînes de production²² (*Boston Legal*, saison 4, épisode 11).

Ces propos rendent l'artificialité de la fiction apparente pour le spectateur et sont le « reflet que projette l'auteur de lui-même dans le récit fictionnel, sans pourtant en être l'un des personnages diégétiques », selon l'analyse d'Isani concernant l'autoreprésentation auctoriale dans les FASP (2010 : 107).

L'impuissance des auteurs face au pouvoir décisionnaire des chaînes de production est un thème récurrent de la FASP postmoderne. Après un long monologue incisif remettant en cause la liberté de religion, Alan Shore fait une pause vocale et enchaîne en disant : « je sais, je vais recevoir des lettres²³ » (*Boston Legal*, saison 3, épisode 5) qui est une allusion au courrier que les spectateurs adressent à la chaîne de télévision pour se plaindre. Plusieurs épisodes suivants, le même Alan Shore plaisante à la barre en demandant à la Juge Gloria Weldon si « Mitt » [Romney], ancien gouverneur du Massachusetts d'obédience mormone et candidat aux élections présidentielles en 2012, n'avait jamais envisagé de l'ajouter à son panel d'épouse. À cette réplique, la juge Weldon lui répond « Okay – pour ça vous allez recevoir des lettres²⁴ » (saison 3, épisode 21). Quand pour la énième fois Denny Crane essaie d'embrasser sa collègue (*Boston Legal*, saison 2, épisode 27), il tente de la persuader en lui disant que c'est le « *sweeps episode* », c'est-à-dire l'épisode qui va servir à mesurer l'audimat qui est la condition *sine qua non* de l'existence de la série. Ces répliques constituent une rupture avec la fiction réaliste qui ignore la présence des spectateurs et montrent que le genre sériel est à la croisée de l'art narratif et de l'industrie de l'image. L'exemple précédent est tiré d'une comédie

²² « [TV viewers] no longer give television their undivided attention. We're either on the phone or texting or on the internet. So the producers, they dumb down the plot. Make it easier to keep up with while their viewers multitask. [...] Do these idiots a favor, judge. Send these network bozos a clue ».

²³ « Yes, I know I'll get letters! ».

²⁴ « Okay-that you'll get letters for! »

dont le style de réalisation est caractéristique de l'écriture de David E. Kelley qui est apprécié parce qu'il s'autorise des normes de création particulièrement inventives. Toutes les FASP juridiques ne sont pas construites avec autant de procédés baroques, mais quel que soit leur style, elles présentent un matériau pédagogique précieux pour les concepteurs de dispositifs pédagogiques.

5. Enseigner l'éthique

5.1. Exemples transversaux

Carrie Menkel-Meadow (2009 : 39), professeur de droit à UCLA, chargée des cours sur la déontologie de la profession aux États-Unis, relate que les séries comme *L.A. Law* fournissent des documents/supports aux débats en cours qui présentent une alternative séduisante aux textes primaires arides. Ces séries peuvent même être utilisées comme cas pratique lors des évaluations sommatives. Assorties de consignes du type « combien y a-t-il d'entorses à la déontologie dans cette fiction ? » (*ibidem* : 46), la FASP peut être détournée de sa fonction originelle pour devenir une ressource pédagogique.

Thibaut de Saint Maurice, enseignant de philosophie en lycée, puise dans les séries américaines matière à présenter les grandes questions de l'existence puisqu'elles sont créées autour de problématiques sur les valeurs universelles. Il propose à ses élèves de terminale, par exemple, une introduction à la philosophie morale ou éthique au travers d'une analyse critique des comportements du chef de la cellule antiterroriste de Los Angeles (*24 heures chrono*) :

Le personnage de Jack Bauer est l'illustration typique d'une morale dite téléologique (de *télos*, en grec, qui signifie 'le but'). Selon une telle morale, appelée aussi morale du bonheur ou de l'intérêt, une action est bonne quand la fin qu'elle poursuit est utile au bonheur (2009 : 20).

Ces pratiques pédagogiques sont des illustrations qu'il est possible de voir dans les FASP télévisuelles autre chose que des « facteurs d'abrutissement » (2009 : 150).

5.2. Application possible en classe de langue de spécialité

Le rapport de la commission de réflexion sur l'éthique dans la magistrature, remis au Garde des Sceaux en 2003, préconise d'inclure, dans la formation initiale des magistrats, un module d'enseignement relatif à l'éthique dans l'intérêt de « maintenir chez ses membres une conscience élevée des problèmes éthiques et des exigences à faire prévaloir » (2003 : 28) :

Considéré comme le garant du droit en général [...], mais aussi comme le défenseur des droits privés et des libertés des individus, le juge ne peut contraindre ces derniers à respecter les valeurs fondamentales de la démocratie que s'il les respecte lui-même.

La commission suggère par ailleurs, d'évaluer les « qualités éthiques » des candidats lors de l'épreuve de discussion du concours d'entrée à l'école nationale de la

magistrature (ENM). Les enjeux éthiques sont aussi au cœur des préoccupations de la Fédération des Barreaux d'Europe qui regroupe 180 barreaux et quelque 500 000 avocats. Celle-ci recommande à ses membres de défendre l'importance cruciale des règles éthiques en veillant notamment à ce qu'un « enseignement substantiel et continu des règles légales éthiques » soit introduit dans les facultés de droit de leur pays. Le Master 2 de droit notarial proposé par la faculté de Droit de Grenoble prévoit aussi 10 heures d'enseignement relatif à la déontologie et au statut professionnel. L'éthique fait donc partie des savoir-être indispensables à acquérir lors de la formation des juristes et nous postulons qu'il peut être stimulant d'utiliser la FASP contemporaine comme illustration des obligations déontologiques ou de ses manquements. Si l'éthique peut recouvrir des acceptions différentes mineures en fonction des cultures, les Principes de Bangalore, ratifiés à La Haye en 2002, précisent que :

Les principes et droits fondamentaux susmentionnés [Déclaration universelle des droits de l'homme et Pacte international relatif aux droits civils et politiques] sont également reconnus ou exprimés dans les instruments régionaux de mise en œuvre des droits de l'homme, dans le droit national constitutionnel, législatif et civil, ainsi que dans les conventions judiciaires et les traditions juridiques.

Il existe donc des règles applicables à toutes les magistratures internationales et la FASP peut être une illustration des principes éthiques en vigueur dans les cultures sources et cibles. Comme nous l'avons vu précédemment, les entorses à l'éthique sont le terreau des scénarios des FASP contemporaines. Le visionnage d'extraits en classe de langue est extrêmement déclencheur de parole. Il peut être demandé aux étudiants de se renseigner sur les valeurs morales des différents métiers du droit et de les comparer avec celles qui sont données à voir dans les fictions télévisées. Les activités pédagogiques privilégiées sont le « parler sur », c'est-à-dire que les connaissances des apprenants sont mobilisées dans l'objectif de les faire réagir langagièrement sur les représentations fictionnelles.

Certains scénarios illustrent des dilemmes moraux qui obligent les avocats à prendre des décisions contraires à l'éthique. C'est le cas par exemple de l'épisode 5 de la série *The Firm*, dans lequel le héros représente un homme prêt à aller en prison pour un meurtre qu'il n'a pas commis. Même si le client explique à son avocat qu'il ne souhaite pas dénoncer l'ami qui a perpétré l'homicide car celui-ci lui a sauvé la vie, l'avocat est tenté de briser le secret professionnel afin de faire triompher la justice. Après avoir regardé un extrait, il est possible de proposer aux étudiants une mise en scène de la procédure disciplinaire visant à sanctionner cet avocat. En France, le conseil de discipline, composé de représentants du conseil de l'ordre dont relève l'avocat, est saisi par le Procureur Général²⁵. Aux États-Unis, c'est le barreau ou la plus haute cour de l'État dans lequel exerce l'avocat qui initie les démarches. Ce type d'activité, qui privilégie la prise de parole en interaction, prévoit des témoignages des parties impliquées et des délibérations entre pairs afin

²⁵ Article 22 et suivants de la loi du 31/12/1971.

de déterminer la gravité de l'infraction commise par l'avocat et de décider des sanctions pénales éventuelles qui peuvent aller jusqu'à la radiation du barreau.

Il peut aussi être motivant de prendre le contre-pied des FASP réalisées dans les années cinquante comme *Perry Mason* et de demander aux étudiants de réécrire le scénario d'un épisode en y incluant le plus grand nombre possible d'entorses à l'éthique. Ce type de tâche permet d'allier le travail sur les compétences langagières à une réflexion sur les enjeux professionnels. Puisqu'il « n'est plus question de représenter un héroïsme exempt d'impureté, un 'soldat du devoir' » (Colonna 2010 : 214), la déconstruction des personnages manichéens permet aussi aux étudiants, avec l'aide de l'enseignant, de prendre du recul sur la représentation visuelle de la justice à la télévision. De manière générale, la FASP peut être une alternative motivante aux textes primaires qualifiés par Menkel-Meadow de « règles éthiques formelles et désincarnées²⁶ » (2009 : 46).

Conclusion

Nous avons montré que pour satisfaire aux exigences d'un public très aguerri aux techniques narratives, les auteurs des FASP juridiques ont créé un genre qui mêle les questions très graves à un style parfois à la limite du surréalisme. Les entorses à l'éthique sont donc l'un des ressorts les plus efficaces de la fiction juridique pour créer des scénarios d'une complexité savoureuse et des personnages qui résistent à la prédictibilité pour le plaisir des spectateurs. Mais les excès de la FASP sont auto-corrigés par la fiction dans un regard intertextuel ou d'auto-dérision qui permet d'affirmer que les personnages possèdent des traits dynamiques uniquement possibles dans un univers diégétique. Il n'y a donc pas de danger à didactiser la FASP télévisuelle car les créateurs mettent en œuvre des procédés visant à s'assurer que leur création relève de la « feintise ludique partagée ». Producteur et récepteur de la fiction savent qu'ils sont dans un univers inventé et que l'essence du thriller tient à la manière dont les entorses à l'éthique vont permettre aux professionnels de la justice d'arriver à leur but. Utilisée en cours de langue, la fiction à substrat professionnel devient donc scénario pédagogique pour mieux appréhender le réel.

²⁶ « *formalistic and disembodied ethics rules* ».

Références bibliographiques

- Caïra, O. 2011. *Définir la fiction*. Paris : Éditions EHESS.
- Chapon, S. 2011a. « Vous avez le droit de garder le silence : un scénario pédagogique pour faire parler les étudiants de droit ». *Les Cahiers de l'APLIUT*, vol. XXX n° 1 : 117-128.
- Chapon, S. 2011b. « FASP juridique télévisuelle : gros plan sur les étudiants en droit et zoom arrière sur une approche pédagogique ». *Les Cahiers de l'APLIUT*, vol. XXX n° 2 : 113-128.
- Chapon, S. 2011c. « La peine capitale aux États-Unis à la croisée de la fiction à substrat professionnel et de la source primaire : une étude comparative ». *Asp*, n° 60 : 21-39.
- Cohen, C. 2009. « Media effect from television shows - reality or myth? ». In Asimow, M. (ed.). *Lawyers in your living room! Law on television*. Chicago : ABA Publishing, 27-35.
- Colonna, V. 2010. *L'art des séries télé*. Paris : Payot & Rivages.
- Esquenazi, J.-P. 2009. *Mythologie des séries télé*. Paris : Le cavalier bleu.
- Ginsburg, D. 2009. « *The Defenders*: TV lawyers and controversy in the New Frontier ». In Asimow, M. (ed.). *Lawyers in Your living room! Law on television*. Chicago: ABA Publishing, 63-76.
- Gourdeau, G. 1993. *Analyse du discours narratif*. Paris : Éditions Magnard.
- Greimas, A.J. 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris : Larousse.
- Isani, S. 2010. « Dynamique spéculaire de la fiction à substrat professionnel et didactique des langues de spécialité ». *Asp*, n° 58, 105-123.
- Menkel-Meadow, C. 2009. « Is There an honest lawyer in the box? Legal ethics on TV ». In Asimow, M. (ed.). *Lawyers in your living room! Law on television*. Chicago : ABA Publishing, 37-47.
- Petit, M. 2000. « Le paratexte dans la fiction à substrat professionnel ». *Bulletin de la société de stylistique anglaise*, n° 21, « Texte et paratexte », Actes du Colloque de Nanterre, 173-195.
- Saint Maurice, T. (de). 2009. *Philosophies en séries*. Paris : Ellipses.
- Schaeffer, J.M. 1999. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions du Seuil.
- Thomas, J. 2009. « *The Practice*: Debunking television myths and stereotypes ». In Asimow, M. (ed.). *Lawyers in your living room! Law on television*. Chicago : ABA Publishing, 129-139.
- Toffoli, D. & G. Sockett. 2010. « How non-specialist students of English practice informal learning using 2.0 tools ». *Asp*, n° 58 : 125-144.
- Villez, B. 2005. *Séries télé : visions de la justice*. Paris : PUF.

Références en ligne

- Asimow, M. 2000. « Bad lawyers in the movies ». *Nova Law Review* 24/2. <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=159295> (cons. le 22/11/2012).
- Brecht, B. 1972. « Abattre le quatrième mur pour mettre fin à l'illusion et l'identification ». Archipope.net <<http://archipope.over-blog.com/article-16636258.html>> (cons. le 22/09/2011).
- CBSNews. The Associate Press. 2009. « TV Guide news top 50 shows ». CBSNews.com. <<http://www.cbsnews.com/stories/2002/04/26/entertainment/main507388.shtml>> (cons. le 22/11/2012).
- Commission de réflexion sur l'éthique dans la magistrature. 2003. Ministère de la Justice. <<http://www.justice.gouv.fr/publications-10047/rapports-thematiques-10049/commission-de-reflexion-sur-lethique-dans-la-magistrature-11941.html>> (cons. le 26/11/2012).
- Rapport final. 2005. <<http://www.justice.gouv.fr/publications-10047/rapports-thematiques-10049/commission-de-reflexion-sur-lethique-dans-la-magistrature-11941.html>> (cons. le 26/11/2012).
- Kelley, David E. 2013. Wikipédia. <http://en.wikipedia.org/wiki/David_E._Kelley#Legal_profession> (cons. le 16/03/2013).
- Fédération des Barreaux d'Europe. « Résolution sur la formation éthique de l'avocat européen », Torquay, 2008. <<http://www.fbe.org/resolutions/resolution-sur-la-formation-art311.html>> (cons. le 09/12/2012).
- Genty, S. 2010. « La validation du substrat professionnel dans La proie de Michael Crichton (*Prey*, US, 2002) », ILCEA 12-2010 <<http://ilcea.revues.org/index489.html>> (cons. le 13/10/2011).
- Master 2 Droit Notarial. 2012. Faculté de droit de Grenoble. <http://droit.upmf-grenoble.fr/formations/master-2-droit-notarial-r-et-p-5446.htm?RH=DROITFR_FOR> (cons. le 11/12/2012).
- Principes de Bangalore sur la déontologie judiciaire. 2002. <www.deontologie-judiciaire.umontreal.ca/fr/.../bangalore_FR.pdf> (cons. le 11/12/2012).

Corpus des FASP juridiques dans l'ordre chronologique de diffusion

- Perry Mason*. Série créée par Erle Gardner. Diffusée entre 1957 et 1966 sur le réseau NBC, et sur Antenne 2 à partir de 1989.
- The Defenders*. Série créée par Reginald Rose. Diffusée entre 1961 et 1965 sur le réseau CBS.
- L.A. Law*. (titre français : *La loi de Los Angeles*). Série créée par Steven Bochco. Diffusée entre 1986 et 1994 sur le réseau NBC et sur la Cinq à partir de 1987.

Ally McBeal. Série créée par David E. Kelley. Diffusée entre 1997 et 2002 sur le réseau Fox et sur M6 à partir 1998.

The Practice (titre français : *The Practice : Bobby Donnell et Associés*). Série créée par David E. Kelley. Diffusée entre 1997 et le 2004 sur ABC et sur M6 à la fin des années 1990.

Boston Legal (titre français : *Boston Justice*). Série créée par David E. Kelley. Diffusée entre 2004 et 2008 sur le réseau ABC et sur TF1 à partir 2006.

Shark. Série créée par Ian Biederman. Diffusée entre 2006 et 2008 sur CBS et sur M6 en 2008.

Damages. Série créée par Todd A. Kessler, Glenn Kessler et Daniel Zelman. Diffusée depuis 2007 sur FX Network et depuis 2008 sur Canal+.

The Good Wife. Série créée par Robert et Michele King. Diffusée depuis 2009 sur CBS et visible sur M6 depuis 2011.

The Firm. Série créée par John Grisham et Lukas Reiter. Diffusée en 2012 sur NBC, Global et AXN.

Sandrine Chapon, professeure certifiée, enseigne l'anglais juridique à la Faculté de Droit de l'Université Grenoble Alpes depuis 2005. Elle est doctorante sous la direction du Professeur Isani ; ses recherches portent sur la FASP télévisuelle comme outil didactique.

<sandrine.chapon@upmf-grenoble.fr>