



HAL
open science

Pour une responsabilité politique des héros de séries télévisées

Sabine Chalvon-Demersay

► **To cite this version:**

Sabine Chalvon-Demersay. Pour une responsabilité politique des héros de séries télévisées. Quaderni, 2015, 88, pp.35-51. 10.4000/quaderni.919 . hal-04229878

HAL Id: hal-04229878

<https://hal.science/hal-04229878>

Submitted on 5 Oct 2023

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.

Pour une responsabilité politique des héros de séries télévisées

Sabine
Chalvon-Demersay
*EHESS – Centre d'études
des mouvements sociaux*

Un article du *New York Post*, du 27 décembre 2014, fait état du mécontentement des autorités pakistanaises à la suite de la manière dont est représenté leur pays dans la quatrième saison de *Homeland*. Ils regrettent que la capitale Islamabad soit montrée comme une ville poussiéreuse, « un enfer crasseux » alors que c'est une jolie cité verdoyante, entourée de montagnes. Ils signalent que les habitants parlent urdu avec un accent à couper au couteau et surtout déplorent que le Pakistan soit présenté comme un pays non démocratique, peuplé d'ignorants et de terroristes, avec une capitale en état de guerre où les bombes des attentats éparpillent les cadavres. « *Calomnier un pays partenaire et allié des États-Unis fait du tort non seulement aux intérêts de sécurité des États-Unis, mais au peuple américain lui-même* », déclare un porte parole de l'ambassade, Nadeem Hotiana, qui ajoute que les producteurs auraient dû passer un peu plus de temps à vérifier les faits. Et conclut : « *A little research would have gone a long way...* ». L'article se termine en mentionnant le fait que la production est restée sourde à ces interpellations. Les producteurs estiment sans doute qu'ils ont d'autres choses à faire et qu'aucun engagement moral ne les oblige à donner une représentation fidèle du Pakistan, et encore moins une image qui corresponde aux désirs des autorités pakistanaises. Ils n'ont pas répondu. C'est entendu. Mais qui va répondre ?

Les évolutions majeures de l'opinion et des discours politiques ces derniers mois n'ont pas été déclenchées par des livres, des articles et des débats bien régulés au sein d'un espace public d'argumentation de type habermassien, au sein d'institutions mûres et dans des cercles autorisés.



En France, comme à l'étranger, c'est à travers la chanson (les Pussy Riots), le dessin animé (l'affaire Persépolis), le cabaret, le spectacle vivant (affaires Dieudonné), la caricature et les séries télévisées que se sont produits des phénomènes massifs de mise à disposition de lignes argumentaires nouvelles et provocatrices qui ont fait mûrir des situations politiques, et déclenché des mobilisations collectives et des manières inédites d'être concernés. Autrement dit, c'est au cœur des industries culturelles, dans les secteurs les moins légitimes (la chanson et pas la musique, le cabaret et pas le théâtre, la caricature et pas l'art contemporain) que se sont opérés à grande échelle et avec de grands échos des déplacements et des réagencements de la parole publique. Que ces interventions aient été hostiles ou favorables au fonctionnement des démocraties, elles ont en tous cas pris au dépourvu les formes traditionnelles de critique qui se sont trouvées démunies face aux nouveaux arrangements qu'imposait à la conscience collective l'énergie de ces formes inusuelles d'intervention dans le débat public.

L'objectif de cet article est de se centrer sur les séries politiques et de réfléchir à la manière de réagir aux propositions qu'elles mettent dans l'espace public, d'une manière qui implique non pas les auteurs ou les contenus, mais les personnages eux-mêmes. Les séries politiques se multiplient. Aussi bien dans la fiction française que dans la fiction étrangère, ces séries d'un nouveau style ont été une manière de rafraîchir les thématiques ressassées des policiers et des commissariats. Le milieu politique y est souvent décrit comme un espace où se côtoient des personnages avides de pouvoir, des personnalités aux loyautés réversibles et aux affiliations incertaines,

dont les renversements d'alliance nourrissent les rebondissements dans un monde dans lequel personne ne peut faire véritablement confiance à personne. Si certains héros sont exemplaires, d'autres vont facilement jusqu'au meurtre pour faire aboutir leurs ambitions personnelles ou faire triompher leurs points de vue. La vie politique s'offre comme un réservoir de suspense et d'intrigues.

Or, cette situation pose un problème : les héros de séries télévisées peuvent, dans le cadre de la fiction, tenir des propos qui, s'ils étaient tenus dans d'autres contextes, déclencheraient des polémiques. Leur dimension fictionnelle les protège. Elle leur permet de se soustraire au débat public et d'échapper à la controverse. Les personnages contribuent ainsi à familiariser leurs publics avec des répertoires argumentaires qu'ils peuvent exprimer à loisir et justifier d'une manière détaillée sans jamais être interrompus. Ils passent des idées en contrebande. Ce sont des contrebandiers. Sous couleur de fiction, ils traversent sans difficulté les dispositifs de défense que les individus mettent en place dans leur vie ordinaire qui font qu'ils ont tendance à ne fréquenter que les personnes qui s'inscrivent dans leurs horizons politiques et idéologiques, mécanisme mis en évidence dès les débuts des médias de masse par les grandes enquêtes et dispositifs expérimentaux de la psychologie sociale sur l'exposition sélective, l'attention sélective, la rétention sélective. Face à un personnage, les spectateurs baissent la garde.

Les personnages mettent ainsi dans l'espace public, des idées, des jugements, des opinions, sans permettre de débats ni autoriser de ripostes parce qu'ils sont protégés par leur dimension



fictionnelle, qui leur confère une véritable immunité. Ils sont ainsi les opérateurs directs d'un travail de production et de diffusion normative, sans en avoir reçu le mandat et sans jamais avoir à en assumer la responsabilité. Si c'est aujourd'hui par leur truchement que sont livrés au public des répertoires argumentaires nouveaux, cohérents, efficaces avec lesquels les publics sont amenés à se familiariser, il faut trouver des manières de réagir au niveau auquel ils interviennent.

La mise en cause de la fiction n'est pas nouvelle. On peut même dire qu'elle est à la racine même de la culture occidentale, et qu'elle a, dès ses origines, été pensée dans des termes radicaux. Platon préfère évincer les (mauvais) poètes de la Cité. Mais d'une certaine manière, les solutions qui ont été mises en place jusqu'à présent pour y faire face ne sont pas satisfaisantes parce qu'elles ne favorisent pas la mise en débat. Pour le dire vite, elles appartiennent à deux types de familles : les premières s'attaquent *aux œuvres*, ce sont les dispositifs de censure; les secondes s'attaquent *aux auteurs*. Or ces deux modalités d'action ne sont pas adaptées aux exigences d'une culture politique démocratique. La censure est inadéquate parce qu'elle se fonde sur un rapport de force qui donne à une minorité au pouvoir la possibilité de définir les critères d'acceptabilité d'une morale collective, qu'elle renvoie à des logiques du tout ou rien, procède par effacement plutôt que par discussion, et instaure des positionnements fondamentalement asymétriques puisqu'elle accepte d'exposer les censeurs aux contenus, en leur prêtant une capacité de résistance qu'elle dénie aux spectateurs ordinaires. Sans parler du fait qu'elle est évolutive, en perpétuelle recomposition dans ses traques et dans ses enjeux, mal armée face au

changement social, toujours locale et souvent impuissante¹. Quant aux attaques contre les auteurs, qui ont pris des formes diverses depuis l'excommunication dans l'Occident chrétien jusqu'aux procès littéraires², elles reposent sur une surveillance contestable de la position auctoriale. En outre, elles posent, en matière d'audiovisuel, des problèmes spécifiques car il est délicat de décider réellement qui est l'auteur de l'œuvre, le caractère collectif et collaboratif de la production contribuant à répartir la prise en charge de la formation des personnages entre différents intervenants, impliqués à des niveaux contrastés suivant des logiques différenciées. Mais surtout, il y a une telle disproportion entre le petit nombre de personnes impliquées dans la production et l'étendue des publics connectés aux personnages, c'est-à-dire un tel *éloignement* entre ceux qui interviennent dans le processus de création et ceux qui reçoivent les programmes, que les premiers ne peuvent que perdre la maîtrise du contexte d'énonciation³. Nous reviendrons sur ce point.

C'est donc une troisième voie que je suggère d'explorer dans cet article : prendre acte du type d'intervention des héros de séries télévisées et mettre en cause *la responsabilité des personnages*. Puisque ce sont les personnages qui accompagnent les spectateurs dans leur vie ordinaire, puisque c'est par leur intermédiaire que s'opère le lien à la série, puisque ce sont eux dont les spectateurs se souviennent et avec qui ils poursuivent un dialogue intérieur qui dure bien au delà du moment de l'immersion dans la fiction, puisque c'est au fil d'une temporalité qu'ils construisent que s'élabore la relation complexe qui les relie à l'expérience des personnes qui les côtoient, c'est à leur niveau qu'il faut



établir l'imputation de responsabilité. Une telle démarche suppose de leur donner un peu plus de *dignité ontologique* pour qu'on puisse, sans trop perdre la face, envisager de dialoguer avec eux. Elle suppose en fait, de les définir au plus près de l'expérience qu'en ont les gens qui les fréquentent, et à partir de là de réenvisager la façon de les considérer, en tenant compte de la place effective (et considérable) qu'ils ont conquise⁴. Seule une telle solution, plus attentive à ce qu'ils sont et à ce qu'ils font, permet de mettre en place des réactions qui soient à l'échelle de leur mode d'intervention.

Concrètement, cela signifie de prendre langue avec les héros de séries télévisées, de déplier leurs propos, de cartographier leurs points de vue, de les mettre en perspective, de les documenter à la fois sur le plan technique et sur le plan politique, de prendre au sérieux les idées qu'ils développent et de leur répondre sur le plan sur lequel ils se situent. Pointer leurs contradictions, mais surtout expliciter les points aveugles de leurs prises de position. Cette façon de procéder implique d'inventer des formats de discussion, des dispositifs d'enquête, des définitions de terrains adaptés à cette forme d'enjeux. De ne pas se contenter d'une simple cueillette au fil des séries mais de mettre en place une démarche systématique d'analyse interne *et* externe. C'est toute une nouvelle manière de les interroger qui suppose de les prendre pour ce qu'ils sont : des êtres d'une nature certes un peu particulière mais qui sont devenus des acteurs à part entière du jeu social.

L'exemple de *24 Heures Chrono*

Pour saisir les enjeux de cette proposition, il est

intéressant de repartir d'un exemple et la série *24 Heures Chrono* est particulièrement appropriée. Le choix de s'arrêter sur une série un peu ancienne et déjà démodée vient de ce qu'elle a déclenché de vives réactions, surtout aux États-Unis, mais que celles-ci n'ont pas véritablement débouché sur le renouvellement de paradigme, qui serait nécessaire pour faire face à l'enjeu que représente la fiction télévisée, en général, et ce type de séries en particulier.

24 Heures Chrono est le titre français de la série télévisée américaine *24* créée par Joël Surnow et Robert Cochran. L'idée originale de la série était de partir de l'analogie entre la durée normale d'une série, qui est de vingt quatre épisodes par saison, et le nombre d'heures dans une journée, et d'affecter une heure par épisode, de manière à dérouler l'action en temps réel, la pression temporelle devenant l'un des ressorts majeurs du suspense. Elle a comporté huit saisons de 24 épisodes chacune entre 2001 et 2010, puis après une interruption de quatre ans, est revenue en 2014 pour une neuvième saison plus courte, de douze épisodes qui reprenait tous les gimmicks visuels des saisons précédentes : le tic-tac du chronomètre, l'écran fractionné permettant d'apercevoir des intrigues simultanées, le suspense, le rythme, les rebondissements, la sophistication de l'équipement technologique et l'escalade jubilatoire des destructions de sites (et surtout de moyens de transports, voitures, camions, avions, bus, trains, plate-forme, etc.).

Son héros Jack Bauer, agent de la Cellule Anti-terroriste de la CIA, partage ses initiales avec James Bond, et allie l'intelligence, la force physique, l'astuce, la rapidité, l'intrépidité, l'exper-

tise technologique, une endurance de caoutchouc, une résistance de héros de jeux vidéos, à une totale loyauté à l'égard de son pays. Durant les neuf saisons, il a dû affronter des complots contre sa patrie venus des quatre coins du monde et de pays imaginaires. Plus les attaques se diversifient et plus ses méthodes se radicalisent. À partir de la cinquième saison, non seulement il recourt de plus en plus souvent à la torture (et de plus en plus longuement), pris dans le scénario de la « *tickling time bomb*, » mais il obtient de la plupart de ses interlocuteurs – y compris la présidente des États-Unis – un alignement progressif sur ses positions. Dans l'extrait présenté en encadré, qui démarre le septième jour, il est mis en jugement pour ses actes criminels. La critique des médias s'est traditionnellement focalisée sur le spectacle de la violence, il est au moins aussi intéressant de s'attacher aux arguments permettant sa légitimation et, de ce point de vue, l'extrait ci-dessous est exemplaire.

Extrait (7x1):

Sénateur : - *Ouverture de la commission sénatoriale sur la violation des Droits de l'Homme par la cellule anti-terroriste de la cellule récemment démantelée. Hier, au moment d'ajourner la séance, nous évoquions des méthodes d'interrogatoire brutales, pouvant aller jusqu'à la torture utilisée par des agents pendant leur missions. J'invite le témoin à décliner son identité. Monsieur Bauer, je ne vois pas votre avocat. Est-il possible qu'il ou elle ne sache pas que nous commençons ?*

Bauer : - *J'ai décidé de ne pas faire appel à un avocat.*

- *Monsieur Bauer permettez moi de vous rappeler que vous comparez devant nous pour être*

soumis à un interrogatoire. Vos réponses seront actées et pourront être retenues contre vous.

- *Je comprends, Monsieur le Sénateur.*

- *Nous pourrions reporter cette audience dans le courant de journée si vous préférez vous faire assister, ce que je ne saurais trop vous conseiller.*

- *Quelle est la première question, Monsieur le Sénateur ?*

- *Très bien, commençons.*

Président : - *Monsieur Bauer, qui est Ibrahim Adams ?*

Bauer : - *Cette information est confidentielle.*

- *À la demande des citoyens américains que nous représentons, nous avons levé la clause de confidentialité sur cette affaire. Je vais donc vous poser la question : qui est Ibrahim Adams ?*

- *Il était membre d'une cellule terroriste dormante que nous surveillions en 2002.*

- *Est-il exact que vous avez détenu Monsieur Adams en toute illégalité et que vous avez utilisé des méthodes d'interrogatoire qu'on pourrait qualifier d'extrêmes pour l'obliger à répondre à vos questions.*

- *Oui, Monsieur.*

- *Diriez-vous que vous avez violé la procédure au cours de cet interrogatoire ?*

- *Probablement.*

- *Probablement ? Votre réponse est un peu légère... Vous n'avez pas l'air de mesurer les conséquences... Eh, bien... Monsieur Bauer ?*

- *Je vous prie de m'excuser, je n'ai pas entendu de question.*

- *Bon, d'accord. Avez-vous torturé M. Adam ?*

- *Si l'on se réfère à la définition donnée par la Convention de Genève, oui, je l'ai fait. M. le Sénateur, ne perdez pas votre temps. Il est évident que votre objectif est de discréditer la cellule*



anti-terroriste aux fins de procéder à des mises en accusation

- *Mon seul objectif est de découvrir la vérité.*
- *Je ne le crois pas, Monsieur.*
- *Je vous demande pardon ?*
- *Ibrahim Adams avait pris pour cible un bus dans lequel se trouvaient 45 personnes dont 10 enfants. La vérité, Monsieur le Sénateur, est que j'ai empêché que cet attentat soit perpétré.*
- *En torturant M. Adams !*
- *En faisant ce qui me semblait nécessaire pour sauver des innocents.*
- *Si je comprends bien ce que vous voulez dire Monsieur Bauer, vous dites que la fin justifie les moyens et que vous vous placez au-dessus des lois...*
- *Si je suis amené à prendre des décisions face à une situation, c'est qu'il y a des raisons et cette raison est d'atteindre l'objectif de ma mission et cela quoiqu'il arrive.*
- *Même si cela implique d'enfreindre la loi ?*
- *Pour un soldat qui se bat, la différence entre la réussite et l'échec, c'est sa capacité à s'adapter à son ennemi. Ces gens que j'ai dû affronter ne se préoccupent pas de vos Lois : pour eux, il n'y a que le résultat qui compte. Et ma mission est de les empêcher d'atteindre les buts qu'ils se sont fixés. Je me suis adapté à mon ennemi et pour répondre à votre question : est-ce que je suis au-dessus des lois ? Non, Monsieur. Je me sou mets sans hésitation au jugement des citoyens que vous prétendez représenter. C'est à eux de décider le prix que je dois payer. Mais je vous en prie, arrêtez de me regarder avec cet air suffisant, en espérant que j'avoue regretter les décisions que j'ai prises. Parce que, très sincèrement, je n'ai aucun regret.*

La place manque pour faire une analyse détaillée de cet extrait. On peut toutefois noter que les réponses de Jack Bauer font voler en éclats, en quelques répliques, les principes fondamentaux de la Constitution américaine : la séparation des pouvoirs, la protection liée à la procédure, la garantie constitutionnelle que représente la présence de l'avocat, la légitimité de la Commission Sénatoriale et le principe même de la représentation politique. La séance est d'ailleurs interrompue, car l'agent du FBI Renée Walker vient le chercher pour lui demander son aide dans la nouvelle attaque que subissent les États-Unis, marquant la supériorité décisive de l'homme d'action sur des institutions inefficaces, lourdes et lentes. Ainsi, le système, qui semblait arranger le procès du héros, a d'excellentes raisons de l'en dispenser.

Cette série a suscité un certain nombre de réactions⁵. Aux États Unis, de nombreux intervenants se sont émus de l'augmentation du nombre de scènes de torture (67 scènes durant les cinq premières saisons), dans un climat de banalisation de ces pratiques, le fait nouveau étant non seulement l'accroissement du nombre d'actes commis mais le fait que les perpétrateurs n'étaient plus des trafiquants de drogue ou des nazis mais des héros positifs, représentant les citoyens américains⁶.

Mais cette situation n'a pas empêché la consolidation de la position du héros. Une enquête menée par Keren Tennenboim-Weinblatt a montré à quel point elle avait été enrôlée dans le débat public. L'idée très originale de l'auteur a consisté à mener une enquête dans des rubriques qui n'étaient pas consacrées à la télévision ou aux médias⁷. Elle a cherché à repérer et à classer toutes les références



qui étaient faites à Jack Bauer dans des articles de presse généralistes ou sur des sites politiques. Son enquête a donné des résultats très intéressants. Tout d'abord, on s'aperçoit que la série est mobilisée fréquemment dans les colonnes des journaux et dans les blogs, d'une manière à la fois naturelle et évidente et sans qu'on précise qu'il s'agit d'une fiction. Elle note que les événements et les personnages fonctionnent exactement de la même manière que des personnages et des événements de non-fiction. La série peut être utilisée pour appuyer des prédictions, comme si elle permettait d'établir des liens de cause à effet valides en toutes circonstances et que ce qui s'était passé dans la série suffisait à *prouver* qu'une décision, – par exemple l'édition de manuels d'interrogatoires prohibant l'usage de la torture – aura dans la réalité des conséquences politiques désastreuses. La série peut aussi être mobilisée pour éclairer, voire réviser, la perception de certains événements politiques passés. Mais elle sert aussi pour comprendre le présent : l'usage le plus fréquent est celui dans lequel la série fournit des standards d'évaluation de situations ou de personnalités actuelles. Jack Bauer est alors invoqué pour servir d'étalon. Il constitue en quelque sorte un point fixe, une référence commune et partagée dont les personnes se servent, en fonction de leurs opinions politiques, soit pour regretter que dans des situations réelles les responsables américains ne puissent pas aller aussi loin que le personnage dans les méthodes employées, soit au contraire pour s'alarmer de ce que la réalité soit devenue pire que ce qui est présenté dans la fiction. Elle fournit alors des standards d'évaluation d'hommes politiques existants (le fictif président Logan est comparé aux présidents Bush, Nixon ou Clinton) ou de

situations jugées problématiques. Ainsi, la série déclenche des usages multiples, « une myriade d'usages », mais ceux-ci ne renvoient pas à une pluralité d'interprétations de la fiction elle-même, mais plutôt à la diversité des interprétations de la réalité sociale : ce qui est jugé excessif par les uns est jugé insuffisant par les autres. Le show est donc utilisé pour soutenir des opinions politiques différentes, voire opposées, mais les personnages sont perçus de façon relativement stable. Ils sont suffisamment fermement dessinés pour ne pas prêter à des ambiguïtés. Quant aux cas où la série est renvoyée à une pure œuvre d'imagination, ils ne sont pas si fréquents⁸. Qu'elle ait été considérée comme l'effet d'une certaine situation sociale ou politique, ou comme une manière de la provoquer par la banalisation des schémas d'action qu'elle propose, qu'elle ait été utilisée pour conforter des principes généraux ou suspectée d'apporter des techniques concrètes, qu'elle ait servi à réviser la perception du passé, à mieux comprendre et évaluer le présent, à prévoir ou modéliser l'avenir, la série est, à ces différentes échelles et à ces différents niveaux, articulée à l'expérience. Autrement dit, ce que montre indiscutablement l'étude, c'est que les héros de série télévisés sont enrôlés pleinement dans la discussion politique, même si ces évocations restent furtives.

De plus, l'impact de la série n'a pas été limité à des paroles, la fiction a fourni aussi des répertoires d'action. Un article du *Los Angeles Times* raconte que des militaires de l'Académie militaire de West Point et des militants des Droits de l'homme ont pris contact avec les scénaristes de la série, parce qu'ils étaient inquiets de voir de jeunes recrues utiliser dans leur pratique des



techniques qu'ils avaient vues dans 24. « *The East Coast crowd didn't fly into town to pitch another quasi-military action series, but rather to advance a simple plea: Make your torture scenes more authentic. By that, they did not mean bloodier or more savage. Instead, they wanted "24" to show torture subjects taking weeks or months to break, spitting out false or unreliable intelligence, and even dying. As they do in the real world.* »⁹

Ce qui est frappant dans cette intervention est que l'objet de la demande des militaires et des militants n'était pas de faire cesser ces scènes, il était de demander de les rendre plus réalistes. Ce qui dérangeait ces intervenants n'était pas la vérité de la fiction mais le régime intermédiaire dans lequel elle s'installe. Le fait qu'elle s'arrête à mi-chemin et ne déploie pas les conséquences des activités qu'elle promet. La logique fictionnelle l'emporte sur la raison descriptive. C'est une position analogue que développe Michel Terestchenko lorsqu'il qualifie la série de « fable perverse »¹⁰. Son argument ne porte pas sur le spectacle de la violence (thème sur lequel s'est focalisée la critique des médias depuis leurs origines, d'une manière, il faut le reconnaître, assez inefficace), il porte sur le caractère *incomplet* des enchaînements décrits : d'abord parce que la torture permet rarement d'obtenir des informations fiables (les aveux sont presque toujours faux), que le temps de la vérification est long et qu'il n'est ici jamais rapporté, et que ce seul fait suffit à rendre artificielle la simultanéité de l'interrogatoire et du chronomètre de la bombe sur lequel repose le suspense, puisque les temporalités ne sont jamais les mêmes. Par conséquent, dans la fiction comme dans la vie, la torture sert à *tout autre chose* qu'à obtenir des renseignements.

Les Héros de séries télévisées

Beaucoup de travaux s'intéressent à la dimension morale de la fiction. Les débats sont vifs, notamment dans la littérature anglo-saxonne, sur ce point et ils ont été massivement réinvestis dans les travaux actuels sur les séries télévisées¹¹. Mais peu de travaux se focalisent sur sa *dimension proprement cognitive*. Or, c'est pourtant sur ce point que les fictions télévisées ont apporté une forme particulière de trouble. Ils ont porté à la connaissance des publics des gestes, des termes techniques, des répertoires d'action et de discours, des ressources d'argumentation, de justification, des procédés rhétoriques, dramaturgiques ou narratifs qu'utilisent les acteurs dans les situations dans lesquelles ils ont plongé.

Depuis le début des années 90, les fictions américaines ont pris ce qu'on pourrait appeler un « tournant ethnographique », c'est-à-dire qu'elles ont augmenté leurs exigences d'enquête. Elles manifestent une attention documentaire qui a arrimé de manière de plus en plus serrée le dispositif fictionnel à la réalité sociale, en explorant des milieux nouveaux et en élevant le niveau de détails de la restitution. La date à laquelle ce tournant a été pris est repérée diversement par les différents observateurs, mais il y a un certain consensus sur le changement de style et sur le moment où il s'est produit. Or, cette qualité d'observation, et son intensification, ont eu comme conséquence un transfert de connaissances vers les publics¹². La fiction est donc devenue une source d'apprentissage.

Au cours d'une enquête à laquelle je participe et qui porte sur un autre sujet, à la fin de l'entretien,



j'ai laissé la conversation dériver sur les séries et notamment sur l'une de celles qu'on voit ces temps-ci à l'écran *House of cards*. Un meurtrier machiavélique arrive à la présidence des États-Unis, aidé de sa femme, complice, impassible et glacée. Les propos recueillis, concordants, m'ont surpris : « *La populace croit que c'est de la fiction. Mais moi, je sais bien que c'est comme ça que ça se passe.* » (Homme, 32 ans, électricien). « *House of cards, ça parle de la politique Les gens croient que c'est de la fiction, ou que c'est pousser le bouchon un peu trop loin, mais pas du tout. C'est comme ça que ça se passe. Et d'ailleurs, ça ne va pas se passer comme ça, ce n'est plus tenable. Il faut leur dire aux hommes politiques que ça ne peut pas continuer comme ça* » (Homme, 22 ans, restauration). Ce qui est frappant dans ces extraits – et ils sont loin d'être les seuls – est la manière dont ils renversent l'argument traditionnel qui traverse le XIX^e siècle dans les querelles suscitées par le roman feuilleton où, comme le montrent les textes recueillis et présentés par Lise Dumasy¹³, les inquiétudes portent sur la crédulité des « faibles » (les femmes, les enfants et éventuellement les ouvriers) qui seraient perméables aux fables de la fiction. Or ici, le point de vue est inversé : ceux qui sont crédules sont ceux qui croient que ce qui leur est montré est fictif. Ceux qui sont lucides sont ceux qui savent que la série est bien informée. Affirmation que confirme cette autre déclaration : « *Tout ce que je sais de la politique, je l'ai appris par les séries* ».

Cette évolution des séries télévisées a fait apparaître un type de difficultés nouvelles. Ce qui constitue le charme de la fiction, y compris son charme cynique, est le régime d'irresponsabilité dans lequel elle place les personnages. Pour le

dire dans les termes d'Alfred Schütz, et de la description des provinces limitées de signification, la responsabilité n'entre pas, comme contrainte, dans le quasi-monde de la fiction¹⁴. Mais si ces fictions entretiennent des relations de plus en plus étroites avec le monde social, elles s'installent dans une situation d'inconséquence problématique. Les nouvelles séries jouent sur les frontières de la fiction, en régime d'irresponsabilité, et c'est là que se situe l'ambiguïté. Non seulement parce que les personnages qu'elles mettent en lice deviennent des acteurs à part entière du jeu social et politique, mais plus simplement parce qu'elles interrompent leur opération de description, de manière abrupte, au moment qui les arrange. Tel est le sens des interventions des militaires américains, des responsables des droits de l'homme, des responsables pakistanais. Ils ne disent pas : « *Décrivez moins.* » Ils disent : « *Décrivez mieux, plus longtemps, décrivez la suite.* » Les corps blessés, mutilés, les séquelles interminables. Ce qui caractérise la responsabilité est le fait d'assumer, dans le monde réel, les conséquences de ses actes. Les héros de série s'en dispensent.

Puisque tel est le cas, il serait nécessaire de prolonger par la critique l'opération de description qui s'est trouvée suspendue. Cela suppose de reprendre la séquence là où elle a été interrompue et de décrire les implications des actes montrés. Comme il est peu vraisemblable que les scénaristes tiennent compte de ce type d'exigences, puisque cela ne rentre pas dans leur cahier des charges, c'est donc à la critique, scientifique ou journalistique, de prendre le relais¹⁵.

Or, pour l'instant les formes de critiques dont nous disposons sont mal armées pour faire face



à ce type de défi. Depuis plus de soixante ans, la critique littéraire s'est enfermée à l'intérieur des textes, exigeant le maintien scrupuleux dans l'univers intra-diégétique, coupant délibérément tout lien avec la réalité sociale, dénonçant l'illusion référentielle et considérant toute forme d'extrapolation vers le monde social comme une naïveté. Ainsi, le « réalisme » a été considéré comme un genre littéraire et traité comme une propriété des textes, voire comme une stratégie des auteurs, mais pas comme un rapport au monde¹⁶. Cette manière d'envisager la question revient à se polariser sur l'œuvre, mais elle refuse de se prononcer sur la manière dont celle-ci prend en charge le monde social. Elle néglige la question de l'évaluation de la qualité de l'enquête menée en amont de la fiction, évite l'explicitation des points de vue présentés dans la fiction et du rapport à l'expérience qu'elle mobilise. La question de la validité de la description est considérée comme une question absolument incongrue.

La critique amateur, quant à elle, s'est enfermée dans une critique de goût et un commentaire du plaisir procuré par la consommation de fiction¹⁷. Quant à la critique idéologique, qui serait la mieux à même de prendre en charge et de faire travailler ces exigences, elle reste dans le paradigme général d'une théorie du reflet. Si les sciences sociales ont opéré « un retour du sujet », elle n'a pas opéré un « retour du personnage ». Elle considère l'œuvre dans son ensemble et ne descend pas au niveau où se fait l'opération de connexion avec les publics, c'est-à-dire au niveau des personnages. C'est d'ailleurs un point commun entre la critique esthétique et la critique idéologique. Si l'une s'intéresse surtout à la dimension formelle et l'autre s'occupe davantage

d'identifier les rapports de force qui traversent de manière souterraine la structure de l'œuvre et l'orientent d'une manière à perpétuer des relations de domination, elles ont toutes deux comme point commun de se situer au niveau de l'œuvre prise dans sa globalité avant de décerner un label, réussi ou manqué, conservateur ou émancipateur, à l'œuvre elle-même.

Or, le fait majeur de ces dernières années est que les fictions télévisées se sont sophistiquées. Elles font parler des voix différentes¹⁸, elles organisent une sorte de forum interne dans lequel se mêlent des points de vue, qui déroutent la critique idéologique habituée à des arrangements plus simplistes. Les héros eux-mêmes peuvent tenir des propos contradictoires. En outre, comme le montrent les études de réception, les spectateurs peuvent entrer en contact avec des personnages secondaires, et rebondir sur leurs propos en fonction de la pertinence qu'ils ont pour eux, parce qu'ils se sentent concernés, d'une manière qui ne respecte pas nécessairement la hiérarchie des rôles qui leur est attribuée dans la série¹⁹. Une étude attentive doit donc prendre en compte cette complexité, partir de la manière dont les différents personnages interagissent (tous les personnages et pas seulement les personnages principaux) et analyser soigneusement leur situation d'énonciation, et la façon dont ils opèrent dans le récit. Une telle démarche implique que les personnages s'autonomisent, ne soient plus englués dans l'œuvre mais traités dans l'indépendance qu'ils ont prise, elle permet aussi d'échapper au paradoxe de Mannheim et à la régression sans fin qui constitue inévitablement le cycle de la critique idéologique.



Il ne s'agit pas toutefois d'adopter une perspective moraliste. La question des dimensions morales de l'art fait l'objet de nombreux débats qui sont repris avec une vigueur particulière dans la philosophie anglo-saxonne. Plus personne, en effet, en ce début du XXI^e siècle ne cherche réellement à défendre l'idée d'une vocation purement morale des arts narratifs, articulée à un devoir d'édification. Les positions se déploient, par conséquent, sur un arc qui va des tenants de la dimension purement esthétique de l'art à ceux d'un éthicisme modéré²⁰. Or, les termes de ce débat ne sont pas non plus transposables à la question des héros de série, ou du moins à la question qui nous préoccupe ici. En effet, ces débats se construisent sur une opposition entre position éthique et position esthétique. En marquant son désaccord avec Martha Nussbaum, Richard A. Posner, par exemple, développe l'idée que la grande littérature provoque chez le lecteur la suspension des jugements moraux, et que les préoccupations morales font *diversion* par rapport aux véritables enjeux liés à ses aspects formels²¹. Mais pour la plupart des séries télévisées, la question de leur dimension artistique ne se pose pas. Elles n'appartiennent pas au domaine de l'art. Elles ne réclament pas ce statut qui, au demeurant, ne leur est pas accordé. Ce n'est que récemment que sont apparues des séries qui revendiquaient – ou à qui était reconnue – une forme artistique (*Mad Men*, par exemple) mais elles sont, aujourd'hui encore, loin de constituer la majorité des œuvres télévisuelles. Les mille petits feuilletons diffusés depuis le début des années 50 par la télévision française n'avaient guère d'ambition de ce type. Cela n'empêche pas qu'ils aient mis en circulation des bataillons de personnages qui ont accompagné au jour le

jour un grand nombre de nos contemporains et leur ont fait un certain nombre de propositions sur les questions concernant la gestion des liens. Plus radicalement, on peut même dire que c'est un des mérites des séries télévisées, précisément parce qu'elles ne relevaient pas d'une recherche esthétique, d'avoir mis en lumière ce qu'elles *faisaient vraiment* : envoyer dans le monde des êtres d'une nature particulière, des espèces de gens, des quasi-personnes, des presque humains, des êtres plats, sans odeur et sans épaisseur, qui n'ont qu'un seul corps mais des voix nombreuses, doublées, dédoublées, plurivoques, polyglottes, et qui rentrent dans une relation réelle et asymétrique – qu'il faut décrire et que seules des enquêtes empiriques permettent de décrire – avec un nombre considérable de leurs contemporains²².

Pour les décrire, il faut d'abord les nommer. C'est pourquoi je propose de les appeler Héros de Série Télévisée et sous forme d'abréviation *HST*. Héros, non pas parce qu'ils auraient des aspirations héroïques, mais, dans la référence à la mythologie, du fait de leur nature composite (procédant, en l'occurrence, de l'appariement durable entre un personnage et un corps). Série, parce que la dimension sérielle est essentielle pour comprendre le type de relations qui se nouent avec les spectateurs. Dans des cycles longs, les personnages se détachent, et les péripéties s'oublient. Télévisés, parce qu'il faut les distinguer des autres types de personnages et insister sur leurs spécificités entraînées par le caractère domestique de la réception, le genre de familiarité qu'ils entretiennent avec les gens qui les fréquentent, et surtout leur cohabitation sur le même écran avec des personnalités vivant dans la vie réelle qui leur ressemblent énor-



mément puisqu'elles y apparaissent avec les mêmes caractéristiques. Ajoutons que le sigle, en français a une connotation virale qui leur va bien. Il faut ensuite leur donner leur véritable généalogie : la fiction télévisée n'a pas commencé avec les séries chic d'HBO. Cela fait soixante dix ans qu'elle est pourvoyeuse d'entités et il faut quand même reconnaître que c'est essentiellement à travers les personnages de séries et de feuilletons que nos contemporains, depuis plus d'un demi siècle, ont eu accès à la fiction. Les remettre au centre de l'analyse et non dans sa périphérie, c'est se rapprocher de la place réelle qu'ils occupent.

Il faut ensuite les analyser avec des outils qui soient bien adaptés. La plupart des catégories usuelles pour l'analyse des œuvres littéraires sont inadéquates pour cet exercice. Elles se sont formées dans une histoire qui n'était pas la même. Elles répondaient à d'autres questions. Si la chose qui nous préoccupe désormais est leur mode d'intervention dans la vie politique, il importe de se donner les moyens de caractériser leur attitude. La mise en cause de la responsabilité des personnages débouche sur des opérations concrètes qui ne respectent pas l'opposition entre l'univers intra-diégétique et l'univers extra-diégétique, mais suit le chemin des articulations qu'opèrent les spectateurs.

Qu'on le veuille ou non, les HST sont des opérateurs de généralisation. Ce sont aujourd'hui des intermédiaires efficaces, très efficaces, pour diffuser des idées, faire connaître des pratiques, susciter des curiosités. Les traces dans la réception sont loin d'être limitées au moment de l'immersion ou aux moments qui suivent le visionnage de la série. La familiarisation avec

des registres argumentaires peut demeurer bien plus longtemps et surtout, elle prend sa pleine dimension quand elle entre en résonance avec des situations réelles qui permettent sa mobilisation. Se limiter à une critique de la manière dont ils sont faits et du plaisir qu'ils nous apportent n'est pas suffisant. Il est nécessaire de développer une critique référentielle des œuvres, de mener des contre-enquêtes, de contredire les propos qu'ils tiennent, de faire dialoguer avec eux et de manière systématique des spécialistes de toute nature et du plus haut niveau. Très concrètement, mettre en cause la responsabilité des personnages signifie préciser leur point de vue, pointer leurs contradictions – elles sont nombreuses et fréquentes – et surtout, développer les points aveugles de leur argumentation. Nous avons besoin pour cela de redéfinir leur statut au plus près de ce qu'ils sont, et de la manière dont ils interviennent. Les héros de série glissent entre les doigts, grâce au statut faseyant que leur donne leur double nature, de chair et d'imagination, présentant toujours aux accusations publiques la face qui leur permet de se dérober. D'où la nécessité de les fixer.

Mais, on l'aura compris, une telle proposition – un peu insolite, il faut le reconnaître – a aussi pour objectif de protéger les auteurs. Pour des raisons assez différentes, en fait, Mallarmé et Proust, Barthes et Foucault nous ont transmis le paradigme de la mort de l'auteur. Ils ont suggéré de défaire le lien trop étroit établi entre l'auteur, sa vie et son œuvre qui inspirait la critique littéraire depuis le milieu du XIX^e. En s'opposant à ce qu'il appelait la « botanique littéraire », telle qu'elle pouvait être pratiquée par Sainte-Beuve, Proust rappelait que l'auteur est le produit « d'un autre moi », que la personnalité empirique, qu'une



œuvre échappe à l'auteur qui la produit, que le narrateur n'est pas l'auteur, et que l'auteur, souvent, humblement, n'est pas à la hauteur de son œuvre. Pour Barthes, rompre le lien avec l'auteur était une manière d'instaurer la liberté de la réception, de se défaire d'une imposition et en laissant le texte courir indépendamment des intentions de celui qui l'avait écrit, d'instaurer la possibilité pour le lecteur de le ré-habiter à sa façon. Il ne s'agit pas ici de revenir sur ce débat dont les conséquences ont été considérables, tant sur les formes prises par la critique littéraire – pour laquelle elles ont été libératrices – que sur la littérature elle-même, mais de prendre la mesure du fait que la perte de l'auteur a introduit un certain flottement quant à la question de savoir qui allait pouvoir se porter garant des contenus.

Dans le contexte nouveau des moyens de communication de masse, ces prises de positions préparaient une posture que la massification de l'audience, avec la diffusion des moyens de communication de masse, allait rendre nécessaire : à une telle échelle, il est, pour un auteur, ou un ensemble de contributeurs, impossible d'anticiper et de maîtriser la pluralité des appropriations possibles de son œuvre²³. Cette impossible maîtrise a des effets sur l'attitude à avoir à l'égard des auteurs: il faut accepter de les laisser dans l'ombre. Il est inutile qu'ils soient surexposés. Il en va, sans doute, de leur capacité de créer. Mais cela ne signifie pas qu'il faille accepter le déni de responsabilité qui en résulte.

Si nous croyons, avec Claude Lefort, que la démocratie n'est pas un régime politique mais une forme de vie, une sensibilité de mœurs, un amour de la liberté et de l'égalité, un sens de ce qui est

juste et injuste, possible et impossible, légitime et illégitime, qu'elle nécessite un espace démocratique toujours renouvelé, perpétuellement différencié, divisé, hétérogène, qui accueille en permanence de nouveaux acteurs, dans le lieu vide du pouvoir que nul ne doit saturer, il est nécessaire de laisser une place à ces nouveaux acteurs que sont les Héros de Séries Télévisées, parce qu'ils sont, de fait, devenus des intervenants majeurs de la vie politique. Et leur opposer un droit de réponse.



N · O · T · E · S

1. Sur la censure cinématographique, voir Olivier Caira, *Hollywood face à la censure : discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, CNRS Éditions, Cinéma et audiovisuel, Paris, 2005. Sur son caractère évolutif au sein de la télévision, voir le livre de Sylvain Parasio, *Et maintenant une page de pub, une histoire morale de la publicité à la télévision française (1968-2008)*, INA, Médias Essais, Paris, 2010.

2. Sur les procès littéraires, voir l'ouvrage passionnant que Gisèle Sapiro a consacré à *La responsabilité de l'écrivain*, Paris, Seuil, 2011.

3. Au cours d'enquêtes en réception que j'ai menées, de nombreux spectateurs ont parlé du sentiment d'étrangeté qu'ils ressentaient quand ils voyaient des auteurs ou réalisateurs, dans des *making of*, parler des personnages qu'ils avaient créés. Voir des étrangers, dont ils ne connaissaient pas les visages, s'interposer entre eux et leurs personnages familiers leur était une expérience désagréable. Ils en retiraient l'impression que la relation directe et authentique, personnelle, à la première personne qu'ils entretenaient avec leurs héros se trouvait parasitée par cette concurrence intrusive, qui paraissait au minimum comme une indécatesse. Ce qui montre bien que c'est avec les personnages que s'établit le lien et que c'est donc à ce niveau qu'il faut intervenir.

4. Sur cette démarche, et sur la manière dont elle est ancrée dans l'étude de la réception, voir « L'enquête sur l'étrange nature du héros de série », *Réseaux*, 2011, 1, n°165.

5. Voir notamment, *24 Heures Chrono, le choix du mal*, Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer, PUF, Paris, 2012.

6. De 1996 à 2001, d'après le comité de surveillance des programmes du *Parents Television Council*, il y

avait 102 scènes de torture. Mais de 2002 à 2005, il y en a eu 624. 24 est la saison dans lequel le plus grand nombre de scènes de torture sont décrites. (source : *Los Angeles Times*, 13 février 2007).

7. L'enquête de Keren Tenenboim-Weinblatt a été publiée en 2009 sous le titre « "Where Is Jack Bauer When You Need Him?" The Uses of Television Drama in Mediated Political Discourse, » *Political Communication*, 26:4, 367-387. L'auteur a sélectionné des quotidiens et des magazines, choisis pour leur popularité ou leur notoriété (*Usa Today, le New York Times, et le Washington Post*), et des sites web à caractère politique, situés d'un côté chez les républicains conservateurs et de l'autre chez les démocrates et libéraux et cherché à l'aide du logiciel LexisNexis à identifier toutes les références qui étaient faites à la série 24, à son héros Jack Bauer ou encore aux différentes personnalités qui la traversent (notamment les présidents fictifs David Palmer, Charles Logan ou Wayne Palmer) entre 2001 et 2007. Au total, elle a rassemblé 113 articles, retirés ceux qui étaient purement informatifs, décrivaient les caractéristiques esthétiques de la série ou ses aspects commerciaux et, sur les 90 restants, elle a utilisé à la fois les techniques de l'analyse de discours et de l'analyse de contenu pour rendre compte de ce qu'elle appelle « les éléments politiquement pertinents ». Elle est ainsi parvenue à une classification en sept catégories qui lui permet de distinguer différentes modalités de mobilisation de la série, et d'éclairer les interactions complexes existant entre fiction télévisée, identité politique et perception de la réalité sociale. (Note : comme preuve 9 ; comme fantasy 12 ; comme reality check 2 ; comme benchmark 14 ; comme métaphore ou analogie 22 ; comme effet 19 ; comme cause 12).

8. Seulement 12 items. L'auteur note que cette attitude est plutôt celle de personnes engagées à gauche qui trouvent dans cette prise de position une solution pour échapper aux dilemmes moraux que leur pose



l'évolution de la série : plus le recours à la torture s'y banalise (ce qui est net à partir de la quatrième saison) et plus les personnes qui continuent à trouver du plaisir à en être les spectateurs la renvoient au domaine de la pure fiction.

9. *Los Angeles Times*, 13 février 2007. Repris par Christian Salmon, *Le Monde*, 14 mars 2008.

10. Michel Terestchenko, *Du bon usage de la torture, ou comment les démocraties justifient l'injustifiable*, La Découverte, Paris, 2008. Voir aussi son article dans le *Dictionnaire des assassins et des meurtriers*, François Angelier, Stéphane Bou (dir), Calmann-Lévy, Paris, 2012.

11. Voir notamment, Thibault de Saint Maurice, *Philosophie en séries*, Éditions Ellipses, Paris, 2009. François Jost, *Les Nouveaux méchants. Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Bayard, Paris, 2015.

12. Ce point était d'ailleurs l'un des principaux résultats de la longue enquête que j'ai réalisée sur la réception de la série *Urgences, Réseaux*, 1999, 4, 95, pp.235-283.

13. Lise Dumasy, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, ELLUG, 2000.

14. Alfred Schütz, *Essais sur le monde ordinaire*, Éditions du Félin, 2010.

15. J'ai développé cette idée dans « La part vivante des héros de série », in Pascale Haag et Cyril Lemieux (eds), *Critiquer*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2012. Voir aussi Céline Bryon-Portet, « La dimension politique de la série *Plus belle la vie*. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle de service public », *Mots*, « Fictions politiques », 99, juillet 2012.

16. C'est, par exemple, la conception que développe François Jost lorsqu'il écrit « le réalisme est d'abord un type de discours qui obéit à des règles strictes dont

l'acmé n'est pas l'exactitude ou la conformité à notre monde mais l'impression qu'il donne d'être proféré par un narrateur qui connaît son affaire. » François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* CNRS éditions, Paris, 2013 [2011], p. 11.

17. Telle est la conclusion de l'enquête que j'ai menée avec Francesca Scrofani sur les 767 critiques postées sur la série sur le site d'Allo Ciné, en 2011. Avec l'aide de Valérie Baudoin, que je remercie ici chaleureusement, nous l'avons reprise et analysée à l'aide du logiciel Iramuteq. Nous avons opéré une classification des critiques sur la base du vocabulaire employé, en ne conservant que les noms pleins (verbes, adverbes, adjectifs et noms). 71% des textes ont été classés, permettant d'aboutir à une typologie en quatre classes, les classes 2 et 3 étant extrêmement proches. L'analyse factorielle a fait ressortir trois gros nuages de points. Le premier pôle (31%) renvoie à l'expérience du téléspectateur et correspond à la mise en scène de son impatience télévisuelle et/ou de sa déception : la *découverte* de la série, le fait de la *voir*, de la *regarder*, d'*espérer*, de devenir *accro*, d'attendre le *prochain épisode*, d'*acheter le DVD*, de préparer sa soirée, de réserver du *temps*, de ne pas arriver à s'arrêter. Un spectateur qui « *avoue* », ou reconnaît, qu'il lui est impossible de « *décrocher* ». Le second pôle est centré sur la dimension poétique de la série (39%). Ce qui compte est la série en tant qu'elle est fabriquée. Les mots employés sont *concept*, *scénario*, *temps réel*, *rebondissements*, *tournage*, *personnages*, *acteurs*, *producteurs*, *scénaristes*, *suspense*, *action*. Le troisième pôle renvoie à la fois au contenu de la série et au monde décrit par la fiction (30%). On y trouve les termes : *terroriste*, *président*, *cellule*, *sauver*, *patriotisme*, *Amérique*, *trahison*, *fille*, *femme*, *famille*, *menace*, *torture et torturer*, *bombe*, *attaque*, *États*, *ennemis*, *réalité*, *russes*, *chinois*, *musulmans*, *nucléaire*, *d'État*, *Los Angeles*, *Bush*, etc.). Si on part de ce troi-



sième pôle et simplement des critiques auxquelles sont associées de mauvaises notes et qu'on retire toutes celles qui expriment des déceptions à l'égard de l'évolution de la série et se rattachent encore à une critique de goût, le résidu est plus faible encore. Et si, muni de ces listes de mots, on fait un retour manuel sur les critiques, pour voir dans quels contextes ils s'insèrent, on s'aperçoit que, même lorsqu'elles impliquent des entités appartenant au monde, les critiques renvoient plutôt à une critique de goût (répétitions de schèmes, excès, invraisemblance, etc.). Dans l'ensemble des 767 critiques, 37 seulement comprennent le mot « torture ». Autrement dit, les personnes qui interviennent sur le site, dans leur écrasante majorité, ne manifestent pas d'inquiétude référentielle.

18. Pour reprendre l'expression de Martine de Gaudemar, *La voix des personnages*, Cerf, Paris, 2011.

19. Tel adolescent, regardant *Homeland* (2x5), se sent très concerné par la capacité qu'a le fils du vice-président d'emmener sa petite amie en voiture à l'âge de 16 ans.

20. Pour le cadre plus général du débat sur les perspectives morales de l'art, voir la sélection d'articles de Carole Talon-Hugon, *Art et éthique, Perspectives anglo-saxonnes*, Paris, PUF, Quadrige, 2011.

21. Richard A. Posner, « Against Ethical Criticism », *Philosophy and Literature*, 1997, vol 21, n°1, pp.1-27, repris in Talon-Hugon, *op. cit.*

22. Impossible toutefois de les qualifier de *non-humains* : ils sont parmi nous et nous ressemblent trop pour mériter une appellation qui rende si peu justice à leurs similitudes. Mais du point de vue de leur intégration dans la réflexion, la position est la même que celle qui a abouti à la prise en compte des objets dans les sciences sociales : elle relève d'une question d'efficacité descriptive. Les héros de séries télévisées doivent donc participer au mouvement général de repeuplement des sciences sociales, et y être traités

avec l'attention qu'ils méritent. Une place de choix au sein de FIC, pour reprendre les termes de Bruno Latour, *L'enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des modernes*, La Découverte, Paris, 2012.

23. Luz : "Tout le monde nous regarde, on est devenu des symboles", propos recueillis par Anne Laffèter, *Les Inrocks* (en ligne), 10/01/2015. <http://www.lesinrocks.com/2015/01/10/actualite/luz-tout-le-monde-nous-regarde-est-devenu-des-symboles-11545315/>



R · É · S · U · M · É

Cet article s'intéresse aux séries politiques. Il part de la constatation que les héros de séries télévisées mettent en circulation des idées, des jugements, des normes sans permettre de débats ni autoriser de ripostes parce qu'ils sont protégés par leur dimension fictionnelle qui leur confère une véritable immunité.

À partir de l'exemple de la série *24 Heures Chrono*, il met en évidence le rôle des héros de séries dans la diffusion de répertoires d'idées et d'action, en insistant sur la dimension proprement cognitive de la fiction. Il propose donc de mettre en cause la responsabilité des héros de séries télévisées. Une telle opération suppose de leur donner un peu plus de dignité ontologique, et donc de redéfinir, à partir de la réception qui en est faite, l'entité susceptible d'accueillir cette imputation de responsabilité.

Abstract

This article focuses on the political TV shows. It starts with the observation that the TV show heroes put into circulation ideas, judgments and norms without allowing debate or authorizing responses. Because they are protected by their fictional dimension, they are given a real immunity.

Using as an example *24*, the article highlights the role of the TV show heroes in the diffusion of the field of ideas and action, emphasizing on the properly cognitive dimension of fiction. It therefore suggests introducing forms of criticism, which are dimensioned for the proposals that they put into the public sphere. It does not suggest questioning the authors, but the characters themselves. Such an operation involves giving to the TV show hero a little more ontological dignity. There-

fore it is necessary to redefine this very entity so that it could welcome the imputation of responsibility. And this needs to be done by starting the enquiry from the reception, or vantage point of the public.

