Document généré le 25 avr. 2024 01:06

Cinémas
Revue d'études cinématographiques
Journal of Film Studies

Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque
Television Series and the Carnivalesque Aesthetic

Jean-Pierre Esquenazi

Volume 23, numéro 2-3, printemps 2013

Fictions télévisuelles : approches esthétiques

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1015189ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1015189ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)
1705-6500 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Esquenazi, J.-P. (2013). Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque. *Cinémas*, *23*(2-3), 175–195. https://doi.org/10.7202/1015189ar

Résumé de l'article

Dans son livre sur Rabelais, Mikhaïl Bakhtine pose les principes d'une esthétique carnavalesque qui serait à l'origine de l'ensemble de la littérature « hétéroglossique », c'est-à-dire capable de brasser les discours peuplant un univers social. L'auteur établit un parallèle entre ces écrits et certaines fictions télévisuelles où se manifestent les traits caractéristiques du carnavalesque (la grossièreté, le brassage des genres, la conquête d'un point de vue discordant, l'impertinence envers les puissances), inspirés par le bref renversement social que constituent les carnavals au Moyen Âge. L'auteur propose de regarder un moment de l'histoire des séries télévisées à travers la perspective carnavalesque, capable selon lui de rendre compte du projet de ces séries. L'auteur étudie en détail la narration de deux séries carnavalesques : *The Simpsons* (1989-…) et *Boston Legal* (2004-2008). Dans la première, la narration fait d'une petite ville fictive, Springfield, un microcosme des attitudes et des stéréotypes américains aperçus à travers la loupe de la famille Simpson. Dans la seconde, des juristes obsédés, obsessionnels et pervers se confrontent aux douleurs d'une Amérique vacillante.

Tous droits réservés © Cinémas, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque

Jean-Pierre Esquenazi

RÉSUMÉ

Dans son livre sur Rabelais, Mikhaïl Bakhtine pose les principes d'une esthétique carnavalesque qui serait à l'origine de l'ensemble de la littérature « hétéroglossique », c'est-à-dire capable de brasser les discours peuplant un univers social. L'auteur établit un parallèle entre ces écrits et certaines fictions télévisuelles où se manifestent les traits caractéristiques du carnavalesque (la grossièreté, le brassage des genres, la conquête d'un point de vue discordant, l'impertinence envers les puissances), inspirés par le bref renversement social que constituent les carnavals au Moyen Âge. L'auteur propose de regarder un moment de l'histoire des séries télévisées à travers la perspective carnavalesque, capable selon lui de rendre compte du projet de ces séries. L'auteur étudie en détail la narration de deux séries carnavalesques : *The Simpsons* (1989-…) et *Boston Legal* (2004-2008). Dans la première, la narration fait d'une petite ville fictive, Springfield, un microcosme des attitudes et des stéréotypes américains aperçus à travers la loupe de la famille Simpson. Dans la seconde, des juristes obsédés, obsessionnels et pervers se confrontent aux douleurs d'une Amérique vacillante.

L'esthétique carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine

Mikhaïl Bakhtine fait jouer aux personnages du sot, du fripon, du bouffon un rôle déterminant dans l'évolution de la littérature occidentale. Ils auraient été le levier dont celle-ci avait besoin pour permettre au roman de jouer réellement le rôle qui lui est destiné, celui de représenter notre usage multiple du langage. L'explication en est finalement très simple.

Notre relation au monde est marquée par son éclatement en activités diverses et en situations toujours différentes. Le langage, qui seul nous permet de mesurer nos expériences, accompagne cet éclatement : non seulement chacun ne s'exprime que dans un registre particulier (judiciaire, sportif, littéraire,

médical, etc.) en fonction de sa situation actuelle, mais les circonstances toujours variées, toujours singulières, laissent leurs marques sur chacun de nos énoncés. Ainsi l'usage du langage est-il d'une part *hétéroglossique* (selon le terme choisi par Tzvetan Todorov [1981]), c'est-à-dire structuré en genres adaptés à chaque type de situation que nous sommes susceptibles de rencontrer ; et d'autre part *dialogique*, c'est-à-dire que chaque énoncé ne prend sens que par la réponse qui lui est donnée par son ou ses destinataires (Bakhtine 1977).

Ces constats à propos de nos usages du langage conduisent à l'affirmation que le langage est, de part en part, social. L'usage réflexif du langage qu'est la littérature se doit d'être fidèle à ce trait constitutif : son rôle est de rendre compte de l'hétéroglossie et du caractère dialogique de nos usages discursifs. Or, un péril guette la littérature. On peut l'appeler *l'idéalisation* (Bakhtine 1978, p. 188-192) : dans la littérature idéaliste (par exemple le roman de chevalerie du Moyen Âge), l'hétéroglossie est réduite, unifiée dans un seul langage qui appartient à une caste ou à une classe, le plus souvent dominante ; se substitue à la pluralité des discours souvent « bas », « vulgaires », un discours ennobli, qui atteste de l'identité de son auteur et restreint ou supprime la richesse sociologique du langage. Pour que la littérature retrouve sa force, il lui faut se donner les moyens de garantir au « discours d'autrui », ou plutôt à la variété des « discours d'autrui », une place prépondérante. Quel meilleur moyen que l'introduction de ces personnages de sot, de fripon ou de bouffon, dont l'excentricité met à l'écart les usages habituels du langage, pour écarter tout risque de *monologie* ? En représentant le monde avec les mots de celui qui ne le comprend pas, qui veut le berner ou qui veut s'en moquer, la littérature met à l'écart la parole autoritaire et ouvre la voie au grouillement du langage. Ces personnages auraient ainsi ouvert la voie à une littérature polyphonique, respectant la subjectivité d'autrui, mettant en scène la diversité du monde, dont Bakhtine (1978, p. 214-219) fait le trait essentiel de la littérature moderne. Comme le souligne Julia Kristeva (1969), lectrice de Bakhtine, cette compréhension de la littérature est profondément politique : on pourrait attribuer à la littérature carnavalesque (ou plus généralement hétéroglossique)

le statut d'un espace public littéraire, qui permet aux discours de résistance d'apparaître.

Cette conception profondément et explicitement idéologique de l'histoire de la littérature recèle un point de vue esthétique vigoureux mais aussi subtil, grâce auquel je veux examiner le développement des séries télévisées et notamment la persistance de l'emploi de ces personnages déraisonnables ou asociaux dans les séries états-uniennes des années 1990. La fréquence de ces personnages indique l'héritage littéraire que revendique tacitement la production contemporaine de séries télévisées et constitue une puissante voie d'entrée afin d'en examiner les ambitions narratives, esthétiques et aussi, donc, politiques.

Avant d'étudier de quelles façons certaines séries contemporaines majeures obéissent au mot d'ordre esthétique bakhtinien, il nous faut définir avec plus de précision le contenu de cette esthétique, ce à quoi nous allons nous atteler maintenant.

Gargantua naît en criant « À boire ! À boire ! À boire ! » : il n'attend guère pour se montrer tel qu'il est.

> Sans cesse il se vautrait dans les ordures, se noircissait le nez, se barbouillait le visage […]. Il pissait sur ses souliers, chiait dans sa chemise, morvait dans sa soupe et pataugeait partout (Rabelais 1998, p. 111).

C'est peu dire qu'il est et restera fripon. Il se montre souvent fort intelligent ; la sottise est plutôt le fait de Picrochole et de ses conseillers. Quant à la bouffonnerie, elle est un trait commun partagé par Gargantua et nombre de personnages du livre, avant de l'être de la plupart de ceux de *Pantagruel* (Rabelais 1994). Bakhtine ne se trompe guère quand il désigne Rabelais comme l'un des grands promoteurs de la littérature qu'il appelle de ses vœux. Les héros du moine-médecin-écrivain, géants à la taille incertaine, défient à coup sûr toute forme d'identité admise ou conventionnelle. Ces personnages introduisent l'éloignement que requiert toute littérature conforme à son projet hétéroglossique. La visée première en est claire : il s'agit de nous écarter d'un point de vue unique sur la réalité, de confronter notre monde avec un monde étranger aux personnages démesurément éloignés de notre réalité. Que peut-on attendre de cet

éloignement ? D'abord, qu'il apporte un point de vue nouveau, non conventionnel, sur l'univers des discours dominants. En rattachant l'univers rabelaisien aux fêtes et carnavals de la fin du Moyen Âge, qui voyait « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant », Bakhtine (1970a, p. 18) ne s'y trompe pas. La naïveté jouée ou non de Gargantua ou de Pantagruel libère sarcasme, dérision et ironie envers le discours des puissants. Ce rire moqueur est d'autant plus efficace qu'il est savant. *Gargantua* et surtout *Pantagruel* regorgent de citations, allusions, allégories, toutes de la meilleure source. C'est l'occasion d'un gigantesque brassage des genres les plus divers, religieux, poétiques, familiers, guerriers, etc. Juxtaposés, ils perdent leur autorité naturelle en perdant leurs limites territoriales et sont l'objet de charges, caricatures et parodies. L'infinité de registres convoqués par Rabelais multiplie les images du monde :

> Pareils à des miroirs braqués réciproquement [les uns sur les autres], chacun des langages du plurilinguisme reflète à sa manière un petit coin du monde, et contraint à deviner et à capter au-delà des reflets mutuels, un monde plus vaste, à plans et perspectives plus divers que cela n'avait été possible pour un langage unique, un seul miroir (Bakhtine 1970, p. 226).

Avec Rabelais, le rire populaire s'est allié au savoir humaniste et à une haute technicité littéraire afin de produire un persiflage continuel du discours du pouvoir fondé sur une intertextualité fourmillante, entre discours populaire et discours savant (Bakhtine 1970, p. 81). Il en résulte très logiquement un traitement rude de toutes les figures du pouvoir, malmenées, rossées ou trouées. Aussi sont placés dans une position d'autorité forcément paradoxale des personnages bouffons comme Gargantua : le bouffon est dénué de toute maîtrise institutionnelle et ne tient son ascendant que de sa place dans le récit. Il nous permet surtout d'entendre le déplacé, le choquant, le répugnant parfois, tous ces discours considérés comme inconvenants soit parce qu'ils sont l'apanage du bas peuple, soit parce qu'ils touchent à des matières malséantes. Notamment, l'obscène et le scatologique ont une très grande place chez Rabelais, donnant lieu à

d'innombrables descriptions qui tendent toutes à l'énorme et au grandiloquent. Le juron est élevé à une nouvelle puissance. Cette confrontation entre tous les discours est mise en scène dans d'innombrables fêtes et banquets qui rassemblent les personnages et dont la signification est particulièrement importante. Ils manifestent bien sûr la jouissance du corps, souvent excessive et prêtant à toutes les débauches ; ils marquent ensuite l'importance d'une communauté de convives, rassemblés par la nourriture et la conversation, figure par excellence de l'égalité discursive. Ainsi, « de la façon la plus essentielle, [les banquets] sont liés à la parole, à la sage conversation, à la joyeuse vérité » (Bakhtine 1970, p. 281). Le banquet égalise les conditions et les propos, donnant à chacun le même rôle : entretenir discussions et rires, « propos libres et bouffonneries » (p. 281).

La stylistique bakhtinienne, on l'aura compris malgré la brièveté des remarques précédentes, est une socio-stylistique. Tenant pour acquis qu'aucun énoncé, fût-il littéraire, n'est indépendant d'un tissu à la fois social et discursif particulier, elle propose un critère de l'évaluation des énoncés littéraires : ceux-ci ont d'autant plus de valeur qu'ils rendent compte avec vigueur de l'hétéroglossie. Ce faisant, ils situent les genres les uns par rapport aux autres et témoignent des modèles du monde que chaque genre implique (Todorov 1981, p. 127). Refusant *l'ordre du discours* (tel que décrit dans Foucault 1971), le monologique et le bien-pensant, ils font entendre la voix complexe d'une communauté à l'intérieur d'un texte littéraire. Ce n'est pas seulement le récit grotesque ou le roman de la dérision qui rend possible cette ouverture. Comme le montre *La poétique de Dostoïevski* (Bakhtine 1970a, p. 35), le roman moderne a plutôt suivi le chemin de la diversité des voix narratives, la « polyphonie des voix indépendantes et distinctes ». Mais cela ne conduit pas à mésestimer l'étape que représente ce que l'on pourrait appeler la littérature carnavalesque (plutôt que parodique, un terme trop imprécis et modeste pour rendre compte de l'analyse bakhtinienne). Présente dans des périodes de tension politique ou culturelle, elle est un art de la résistance immédiate et farouche.

Je voudrais maintenant montrer qu'il y a un grand profit à considérer les séries états-uniennes contemporaines sous l'angle

de l'esthétique carnavalesque telle que nous venons de la définir avec Bakhtine. Plus précisément, la logique d'analyse suivie par ce dernier pour analyser le texte rabelaisien apparaît extrêmement fructueuse pour analyser l'une des lignées comiques les plus durables des séries américaines. Nous verrons que celle-ci est présente dès les années 1950. Elle devient presque dominante durant les années 1990 et 2000. Le plus grand succès mondial des séries télévisées, *The Simpsons* (Matt Groening, 1989-…), en est le symbole le plus éclatant. Je m'arrêterai sur le fonctionnement de la série, qu'on croirait copié sur l'œuvre rabelaisienne. J'exemplifierai enfin l'importance de l'esthétique carnavalesque avec *Boston Legal* (2004-2008) — de tonalité plus sérieuse que ses prédécesseurs, mais dont les personnages principaux sont d'authentiques bouffons —, la troisième série consacrée à un cabinet d'avocats bostonien par David E. Kelley (après *Ally McBeal* [1997-2002] et *The Practice* [1997-2004]).

Perspective sur l'histoire des séries télévisées états-uniennes

Les premiers programmes états-uniens de divertissement naissent sous le signe du vaudeville : cette forme de spectacle très populaire à la fin du XIX^e^ siècle, qui perdure durant les premières décennies du siècle suivant, offre une série de numéros disparates et courts à un public souvent bavard. Shakespeare y côtoie jongleurs ou danseurs de claquettes (Levine et Vanhée 2010 ; Lewis 2007). Cette forme de spectacle n'est pas si éloignée des festivités de la fin du Moyen Âge par son hétérogénéité, son mélange sans pudeur des genres et aussi par la participation des spectateurs au spectacle. Les premiers *shows* télévisés des années 1945-1950 portent la marque de ce type de spectacle. Animés par d'anciens seconds couteaux d'Hollywood comme Milton Berle, ne reculant devant aucune plaisanterie, aussi douteuse soit-elle, transmis en direct, ils sont les premiers succès de l'ère télévisuelle. Les premières *sitcoms* les accompagnent bientôt, comme *The Ruggles* (George Cahan, 1949-1952), qui sont des comédies familiales plus apaisées. La série, en tant que forme de programme, naît grâce à l'alliance entre les industries du cinéma et de la télévision. Lucille Ball parvient à faire accepter par CBS l'adaptation de son feuilleton radiophonique *My Favorite*

Husband (George Cahan, 1953-1955) en une sitcom tournée dans un studio californien. *I Love Lucy* (Jess Openheimer, Madelyn Pugh et Bob Carroll Jr., 1951-1957), réalisé avec les moyens du cinéma, obtient rapidement un succès qui surpasse les scores des *shows* vaudevillesques. L'intéressant pour nous est le personnage interprété, dans *I Love Lucy*, par Lucille Ball : éternelle aspirante de l'industrie du spectacle, elle « exécute un répertoire digne du vaudeville et du cinéma muet », accumulant catastrophes et désastres (Marc et Thompson 1995, p. 26-28). Son personnage appartient sans conteste à la catégorie du bouffon, et il n'est pas inintéressant de constater que la série télévisée naît sous le signe de personnages appartenant à cette lignée. Certes, presque en même temps, apparaît la très sérieuse et réaliste (ou s'efforçant au réalisme) *Dragnet* (Jack Webb, 1951-1959), également tournée dans les studios hollywoodiens.

Il faut attendre les années 1970 pour retrouver une vraie veine grotesque ou carnavalesque à l'intérieur des séries télévisées états-uniennes. *All in the Family* (1971-1979) et *M*A*S*H* (1972-1983), produites respectivement par Norman Lear et Larry Gelbart, en sont des exemples. La première est construite autour d'un personnage d'ouvrier raciste, homophobe, qui multiplie les commentaires intolérants et sectaires. Affirmant bien haut les valeurs d'une Amérique profonde en délicatesse avec le libéralisme, Archie Bunker ne cesse de débattre avec son gendre, étudiant en sciences sociales, et est conduit à des gestes absurdes ou provocants. La confrontation entre discours radical et discours de gauche produit des effets inattendus et oblige les protagonistes à affronter leurs contradictions (Marc et Thompson 1995, p. 51-53). Les héros de *M*A*S*H*, inspirés du film de Robert Altman (1970), forment une équipe de chirurgiens de l'armée états-unienne en campagne contre les communistes coréens. Les deux héros sont des chirurgiens qui aiment boire, caresser les infirmières et monter d'énormes blagues dont sont inévitablement victimes leur collègue bigot et sa bonne amie, surnommée « Hot Lips ». Bouffons, fripons et sots se mêlent sur fond de guerre, de sang et de mort. Les fictions inventées par Hawkeye et Trapper afin de duper leurs collègues sont autant d'occasions d'interpréter — et de moquer — différentes formes

discursives, toutes pompeuses et ennuyeuses (Gomery 2008, p. 258-259). La période est à la rébellion contre la guerre du Vietnam et les autorités du pays : ces séries vont aussi loin que le réseau CBS le permet pour se joindre à la mise en cause des discours dominants. Exprimant le non-dit d'une droite états-unienne radicale, montrant une irrévérence convaincante envers les tabous les mieux établis, notamment ceux concernant la « guerre juste » (en ce sens *M*A*S*H* rejoint *Gargantua*), les deux séries sont des modèles de récits carnavalesques.

Hill Street Blues (Steven Bochco et Michael Kozoll, 1981-1987) représente un tournant dans l'histoire des séries états-uniennes, tous les historiens sont d'accord sur ce point. Citons simplement Robert J. Thompson (1997, p. 59), qui commence le chapitre de son livre *Television's Second Golden Age* en attribuant l'intérêt de nombre d'intellectuels envers la télévision dans les années 1980 à la série produite par Bochco et Kozoll. Nombre d'évolutions opérées par *Hill Street Blues* sont comptabilisées par Thompson (1997, p. 59-74) ou par Todd Gitlin (1994, p. 273-324). Du point de vue bakhtinien qui nous guide maintenant, c'est surtout le caractère choral de la série qu'il faut retenir. La série peut être créditée de la mise en scène d'une pluralité de voix juxtaposées, dont aucune n'est niée ou désavouée (seul le capitaine des forces spéciales, éternel participant de la force, est continuellement ridiculisé). Y sont entendues des voix aussi rares à la télévision états-unienne que des paroles noire, hispanique, féministe, homosexuelle, presque toutes placées dans un cadre leur donnant, sinon autorité, du moins respect et intégrité. De cette façon, les « relations idéologiques » des personnages avec le monde et entre eux apparaissent en pleine lumière (Bakhtine 1970a, p. 58-59). L'idée initiale des auteurs de la série, Steven Bochco et Michael Kozoll, consiste à multiplier les arcs narratifs sans les lier, en suivant pour chacun d'eux un rythme particulier. NBC les obligera cependant à partir de la deuxième saison à identifier chaque épisode avec une anecdote particulière, même si d'autres histoires se poursuivent au-delà de l'épisode. Cette forme narrative éclatée donne d'autant plus d'indépendance aux voix des différents personnages dans le concert de la série. Les rapports dialogiques se multiplient sans

aboutir à un relativisme déclaré, mais plutôt à un ensemble de confrontations, ou peut-être, vaut-il mieux dire, de débats portés par les personnages. Bakhtine (1970a, p. 137) dit que, chez Dostoïevski, « l'idée est un événement vivant qui se déroule au point de rencontre dialogique entre deux consciences ». Il est possible d'appliquer aux meilleurs épisodes de *Hill Street Blues* la même observation.

Steven Bochco, cette fois avec David Milch, donnera une suite à *Hill Street Blues*, avec la série *NYPD Blue* (1993-2005), située à New York. La série fait entendre tout au long de ses douze saisons les voix d'un quartier de Manhattan : le personnage choral de la série atteint les dimensions d'une communauté. *NYPD Blue* n'est alors que l'une des nombreuses séries dont l'esthétique polyphonique est le principe constitutif (Esquenazi 2010, p. 66-80).

Les années 1990 : *The Simpsons*

À partir de 1990, les esthétiques carnavalesque et polyphonique se développent et se multiplient, profitant du climat de concurrence accrue entre canaux et productions [1]. *Twin Peaks* (David Lynch et Mark Frost, 1990-1991), *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon, 1997-2003) ou *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005) constituent des exemples de séries qui obtiennent un consensus critique remarquable en déployant une esthétique de la distanciation, du brassage des genres, de la déconsidération du pouvoir, bref une esthétique carnavalesque, comme l'a fréquemment remarqué la critique américaine [2]. Cependant l'exemple le plus remarquable demeure *The Simpsons*, par son succès, sa longévité, la hardiesse et la rigueur de ses principes narratifs. Elle constitue le type (parfait ?) de récit carnavalesque que le genre de la série télévisée autorise. Si *The Simpsons* utilise avec dextérité les potentialités de l'animation, *Boston Legal* emploie habilement les ingrédients des récits choraux en y ajoutant nombre des procédures carnavalesques que Bakhtine trouve chez Rabelais. L'une et l'autre série tendent inévitablement vers une critique radicale des institutions américaines : c'est la destination inévitable de l'itinéraire carnavalesque.

Chris Turner (2005, p. 55-76), auteur de *Planet Simpson*, décrit *The Simpsons* comme une anatomie satirique de la société

états-unienne. Il définit le principe fondamental de la série par la volonté « d'aller trop loin » (p. 56) : le personnage imite un comportement social reconnu mais le pousse un pas plus loin. Ce pas consiste souvent dans l'affichage d'une attitude généralement tue. Ainsi M. Burns ne se contente-t-il pas d'être un financier rapace, il affiche ouvertement sa rapacité comme un mode de vie. C'est en ce sens que la série emploie ce que Jonathan Gray (2005, p. 64) appelle des *super-stéréotypes*. La série ne se borne pas à utiliser (comme toutes les autres séries) des stéréotypes afin de permettre une reconnaissance aisée du personnage par le public : elle affiche le stéréotype. Cette volonté typiquement rabelaisienne s'associe à un autre trait particulier pour donner son ton spécifique à la série. Si celle-ci offre le « meilleur *casting* de la télévision » (Snow et Snow 2010, p. 177), elle le doit à sa présentation de Springfield, ville moyenne typique des États-Unis dont les habitants composent une communauté cohérente, sinon rationnelle. Ainsi, cette capacité à en faire trop s'étend à la totalité d'un paysage états-unien significatif. Cet alliage constitue à coup sûr le ferment de la longévité de la série : certes la famille Simpson forme le cœur de la série, mais ses aventures ne sont jamais coupées du terreau national. L'intégration des nombreux « invités » de la série (vedettes de la chanson, de la politique, du cinéma, etc.) et de leurs œuvres respectives en est rendue plus aisée et plus plausible : la politique de l'allusion conduite par Matt Groening et ses auteurs devient une marque de fabrique propre à la série (Irwin et Lombardo 2010), comme elle l'est aussi du *Pantagruel* rabelaisien.

Cette structure sémantique fondamentale — construction d'un microcosme états-unien cohérent et sur-typification de chaque personnage — rappelle évidemment la technique employée par Rabelais dans *Gargantua*. Elle permet de procéder au renversement pointé par Bakhtine comme le trait fondamental de l'esthétique carnavalesque, c'est-à-dire d'introduire l'interdit, le choquant, le grossier dans le texte fictionnel. Homer Simpson, effroyable mangeur, buveur de bière sans mesure, roteur et pétomane, super-stéréotype de l'homme moyen états-unien, est le Gargantua des *Simpsons*. « Son amour indéfectible pour la télévision » (Turner 2005, p. 89), notamment pour les

émissions les plus torpides, constitue la goutte d'eau terminale d'un personnage grotesque par excellence. Ses excès en tous genres garantissent en outre sa vitalité : Homer est doté d'« un amour de la vie dans ce qu'elle a de plus basique » (Halwani 2010, p. 35) qui ne le cède en rien aux personnages rabelaisiens. Ainsi est-il indestructible : les auteurs de la série ne manquent pas une occasion de le briser, de le déchirer, de l'écraser, mais Homer (grâces soient rendues aux conventions du dessin animé) n'en poursuit pas moins son chemin, brisant, déchirant, écrasant lui-même ce qui se trouve sur son chemin. Son fils Bart, étranglé sous n'importe quel prétexte, peut en témoigner. Son personnage est la source principale de toutes les transgressions accomplies par *The Simpsons* et énumérées par Bakhtine à propos de Rabelais. Sa conduite à l'église, où il dort, émet toutes sortes de bruits et se livre à presque toutes ses activités « normales », pourrait par exemple facilement être taxée de blasphématoire (ce qui est d'ailleurs loin d'être le cas). Il s'étend longuement sur les diverses fonctions de son corps avec un naturel et même un entrain étonnants.

Articulée autour de Homer et fondée sur un ensemble de super-stéréotypes formant une communauté microcosmique, *The Simpsons* produit un véritable travail sur son modèle : le quotidien de la société états-unienne est disséqué, épluché et finalement raillé dans tous ses aspects. Comme on pouvait s'y attendre, les procédures de cette analyse multidimensionnelle sont présentes chez Rabelais. La première d'entre elles pourrait être appelée une intertextualité généralisée. Chaque réplique ou presque appartient à une forme de discours bien connue ; mais en même temps qu'elle est prononcée, sa mise en contexte amorce une décontextualisation qui lui donne un son étrange et dissonant qui engage le processus de parodie. L'épisode « A Star Is Burns » (6/18) commence par une visite télévisuelle de Springfield menée par Kent Brockman, le présentateur du journal télévisé local. Un montage rapide parodie le générique de la série *Miami Vice* (Anthony Yerkovich, 1984-1990) et aussi les reportages consacrés à de petites communautés, tels que nous les connaissons en France par le journal de 13 heures de TF1. Rapidement la machine s'emballe. Kent Brockman essuie quelques blagues douteuses, comme

sa prise dans un ciment qui l'emprisonne. Des mannequins posent à la limite de la centrale nucléaire et un cortège d'animaux entre dans le garage de Krusty le clown pour y être transformés en hamburgers. Le discours télévisuel classique, dépouillé de son cadre habituel et augmenté par *The Simpsons*, apparaît plutôt comme une caricature de reportage, et pas seulement caricaturé par la série. Puis Kent Brockman présente des « rabbins rappeurs », qui chantent la loi selon laquelle il est interdit de manger du porc. Homer, qui regarde l'émission en compagnie de Marge, lui demande si les Simpson sont juifs. La réponse négative le remplit de joie et il saisit une assiette laissée hors-champ jusque-là et commence à découper le cochon qui l'y attendait. Le discours religieux, mis en musique, devient un boniment de planches. Homer, qui ignore le sens du terme « juif », n'y a accès que grâce à cette émission télévisée. La confrontation de discours a pour vecteur la confrontation ou même la collision des genres. Le résultat est dévastateur : parce que chaque genre a son régime de vérité, ses énoncés sont déstabilisés par ces rapides heurts langagiers. Comme le souligne Jonathan Gray (2005, p. 44-46), ces déplacements continuels font de chacun des énoncés une parodie du genre discursif auquel il appartient.

La télévision est elle-même traitée comme le média dialogique, le média de l'intertextualité, par excellence :

> Elle est un forum culturel, un site où les textes sont attirés les uns contre les autres, et dialoguent, s'accordent, se combattent et travaillent avec ou contre chaque autre texte (Gray 2005, p. 78).

C'est donc bien sûr la télévision qui est « augmentée », amplifiée, ou peut-être aggravée dans *The Simpsons*, au point qu'elle nous y apparaît selon sa véritable nature[3]. *The Simpsons*, morceau de télévision, prend la télévision pour ce qu'elle est, « un domaine d'hyper-intertextualité », comme dit Jonathan Gray (2005) ; la parodie, en ajoutant au quotidien télévisuel vitesse et confusion, enlève tous ses oripeaux à la nature du média. Le chaos domine, mais il n'est pas ajouté à la télévision, il y est seulement mis à découvert.

À partir de son centre télévisuel, c'est toute la culture populaire qui est passée en revue sous forme de traces allusives,

comme lors de l'apparition du milliardaire Burns en contre-plongée, toujours dans « A Star is Burns » : on entend la mélodie redoutable qui accompagne les apparitions de Darth Vader dans *Star Wars* (George Lucas, 1977-1983 ; 1999-2005). Un peu plus tôt, la communauté de Springfield s'était réunie afin de chercher ce qui pourrait redorer le blason de la ville. Les deux sœurs Selma et Patty y avaient proposé que l'on rebaptise la ville « Seinfeld » afin de profiter de la popularité de la série du même nom. Un peu plus tard dans l'épisode, Homer fait un jeu de mots qui s'avère calamiteux ; le salon est alors traversé par l'une de ces boules de poussière et de débris qui, dans les westerns, signifie la désolation et le désert. Se produit ainsi une sorte de brassage continu d'une culture très quotidienne, dont le rôle est de servir de repère dans les échanges de la vie courante. De même que l'on regarde la télévision afin de pouvoir participer aux conversations de bureau ou de restaurant (Boullier 2004), *The Simpsons* développe les aventures de ses personnages sur le fond d'un papier peint émaillé de toutes sortes de petites références qui sont autant de clins d'œil signifiants destinés à tout un chacun.

Chaque épisode des *Simpsons* narre une histoire, qui permet d'explorer les super-stéréotypes dont sont faits les différents personnages. Dans « Homer the Clown » (6/15), c'est la bouffonnerie de Homer qui est mise à l'épreuve dans ses tentatives pour devenir clown ; dans « Bart vs. Australia » (6/16), c'est l'inconséquence de Bart. « A Star Is Burns » permet à différents personnages de représenter leurs propres obsessions, en participant au festival de cinéma organisé par Marge pour enrichir culturellement Springfield. M. Burns fait un film à sa propre gloire. Les Flanders font de leur fille un nouveau Moïse, tout en demandant de l'aide au Seigneur pour le tournage. Les situations s'enchaînent et comme toujours confrontent l'un des Simpson à son propre extrémisme ; Homer, membre du jury du festival, doit par exemple choisir entre son goût pour la farce la plus grossière et le film de son ivrogne d'ami Barney Gumble, plus poétique et sensible et, surtout, favori de sa femme Marge. L'épisode, animé par le critique Jay Sherman (ou sa représentation sous la forme d'un personnage des *Simpsons*), permet aussi de formuler une

opposition classique entre le cinéma commercial et un cinéma plus ambitieux, et de souligner la dépendance de Hollywood aux puissances de l'argent.

La parodie par l'intertextualité s'abat sur chacun à Springfield et par là sur le pays tout entier. On peut y voir, comme Jonathan Gray (2005, p. 39-40), un moyen de se détacher de l'idéologie, le cœur d'une critique politique de la société qui dépasse la signification du texte. Ou l'on peut, comme James M. Wallace (2010, p. 314-318), considérer que la série constitue une occasion manquée d'amorcer une véritable réflexion sur les causes de l'injustice sociale. Demeure une vision ravageuse de la société contemporaine, qui élargit regards et perspectives.

Boston Legal

The Simpsons a eu une énorme influence sur toute la production de séries d'animation, mais certains traits caractéristiques de la série se retrouvent également dans des séries interprétées par des comédiens. Cependant, la production des années 1990 n'a pas attendu Homer et ses congénères pour intégrer l'esthétique carnavalesque. *Twin Peaks* pratique allègrement le mélange des genres et assume une exacerbation parodique des émotions issue du *soap opera*, très efficace. En Angleterre, *187* (Jennifer Saunders et Dawn French, 1992-2004) fait de la (post-)modernité un terrain fondamentalement parodique en montrant que l'excès constitue son aliment essentiel. Le mélange des genres est l'élément essentiel de séries comme *Buffy the Vampire Slayer* ou *Sex and the City* (Darren Star, 1998-2004) et produit dans chacune des deux séries des effets grotesques ou burlesques. Je m'en tiendrai cependant à *Boston Legal*, une série dont la marque de fabrique est de s'installer directement et explicitement dans l'arène publique, au point de gêner le réseau ABC, diffuseur de la série.

David E. Kelley, né à Boston et d'abord avocat dans cette ville, a consacré trois séries à des cabinets d'avocats bostoniens. Chacune possède une tonalité particulière : *Ally McBeal*, qui connaît un grand succès, est sentimentale et ironique, tandis que *The Practice* est plus sérieuse et aussi plus sombre. *Boston Legal* est une série dérivée (*spin off*) de *The Practice* : elle fait de l'un des personnages de cette dernière son personnage principal.

Le cadre de la série apparaît raisonnable : il se situe dans un cabinet juridique réputé, Crane, Poole & Schmidt. Son fil narratif suit le déroulement normal des affaires judiciaires, du moins des séries télévisées : rencontres avec les clients, avec certains témoins, procès, plaidoiries, verdicts. Quelques personnages apparaissent comme des avocats sérieux ou qui veulent se montrer sérieux. Mais les deux personnages principaux, Denny Crane (William Shatner) et Alan Shore (James Spader), suivis par d'autres personnages intégrant la série au cours des saisons, entrent aisément dans la catégorie des bouffons indispensables à l'esthétique carnavalesque. Crane et Shore ont la mauvaise habitude de suivre leurs impulsions, aussi extravagantes ou grossières soient-elles. Le premier, avocat de renom menacé par la maladie d'Alzheimer, tire des coups de feu dans la rue ou dans le cabinet, pose la main sur les fesses de toutes les femmes qui passent avant de leur dire qu'il veut les épouser, émet toutes sortes de bruits avec son corps et se montre aussi systématique que déraisonnable dans ses choix. Très souvent emprisonné pour diverses raisons, il inquiète les membres du cabinet, qui redoutent pardessus tout de le voir à nouveau plaider dans son état actuel. Le second est un infatigable coureur de jupons, incapable de résister à une impulsion ou à l'envie de dire ses quatre vérités à son interlocuteur. Au tribunal, comme ailleurs, il fait le pitre, ne reculant devant aucun jeu de mots et n'hésitant pas à draguer les juges quand elles sont séduisantes. La stratégie de la série s'avère comparable à celle de Rabelais, lequel commence par installer le royaume de Grandgousier avant d'y introduire Gargantua.

Crane et Shore donnent le ton au cabinet Crane, Poole & Schmidt : on y voit un avocat avec des pinces à linge accrochées aux oreilles, un autre qui ne peut plaider avec assurance que s'il mâchonne une cigarette en bois ; quant aux deux costauds du cabinet, ils se battent dès qu'ils se croisent dans les couloirs. En permanence secoué de tics en raison du syndrome d'Asperger, Gerald « Jerry » Espenson (Christian Clemenson), autre avocat du cabinet, dort avec une poupée gonflable et voit une petite amie lui préférer un radio-réveil. Clarence Bell (Gary Anthony Williams) vit de nombreuses aventures travesti en « Clarisse », une plantureuse et volubile femme, qui n'hésite pas à rosser un

prêtre après un différend pour une place de stationnement. Il résiste difficilement à la tentation de se muer en Clarisse pour gagner en assurance lors de ses plaidoiries. D'ailleurs, presque tous les personnages n'ont de cesse de se déguiser, en flamant rose, en petit lapin, en Amérindien ou en super-héros. Quant aux deux héros, tous deux hétérosexuels, ils finiront par se marier dans le dernier épisode. Les juges ne déparent pas la folie des avocats. L'un d'entre eux semble parfaitement gâteux, affirmant sans cesse qu'il ne comprend rien aux débats, mais jugeant avec un solide bon sens. Un autre, à la sévérité apparente, est en permanence offusqué par les causes défendues par le cabinet Crane, Poole & Schmidt et s'exprime alors avec grandiloquence ; mais lui aussi est amoureux d'une justice morale. Tous ces personnages de fripons inconvenants au regard des coutumes ordinaires introduisent la distance nécessaire à un regard nouveau sur la justice américaine : comme nous l'avons vu, c'est pour Bakhtine lisant Rabelais une condition de la conquête d'un nouveau point de vue sur le monde contemporain.

Multipliant bouffons et bouffonneries, *Boston Legal* pourrait se contenter du registre de la farce et d'un petit théâtre burlesque limité à un ensemble restreint de personnages : la série serait alors loin de l'amplitude dont font preuve les récits de Rabelais, qui s'étendent à la dimension d'un vaste territoire. Mais la société pénètre bien à l'intérieur de *Boston Legal*, grâce aux clients du cabinet qui viennent porter plainte. Comme l'a judicieusement montré Emmanuel Ethis (2010), ils ne viennent pas en raison d'un problème juridique, mais parce qu'ils sont en proie à une véritable souffrance due à un tourment moral ou éthique. Ils réclament justice, non au nom du droit mais pour remédier à une iniquité, un mal profond, qui les laisse désemparés. Un homme attaque le gouvernement des États-Unis parce qu'il laisse faire le génocide au Soudan. Une femme qui avait une liaison avec un prêtre souffre d'avoir été quittée et réclame à ce dernier des dommages. Une jeune fille de seize ans, frappée par la bêtise des adultes, veut qu'on l'autorise à voter. Une autre, contaminée par le virus du sida lors de sa première relation amoureuse, attaque son lycée, coupable de ne pas lui avoir donné d'éducation sexuelle.

C'est la confrontation entre le grotesque des personnages principaux et celui des douleurs américaines venues réclamer justice au cabinet Crane, Pool & Schmidt qui donne sa véritable dimension à la série. Ces douleurs, plongées dans les renversements propres à l'esthétique carnavalesque, en sont transfigurées : les socles du fonctionnement de la société américaine apparaissent soudain ridicules, grotesques, extravagants. Alan Shore et ses collègues, sans abandonner leurs particularités, s'emploient avec une éloquence théâtrale et caustique à intervertir les rôles : la société est une farce où seules les douleurs des individus sont réelles.

Pour aboutir à ce résultat, *Boston Legal* manie l'intertextualité avec bonheur. Tous les discours officiels entrent dans le cirque discursif de la série de la même manière que Rabelais mêle discours religieux, médical, politique : dans le climat où baigne la série, ils apparaissent immédiatement comme les parodies des mêmes discours prononcés sérieusement. Nous entendons ainsi les arguments des industries du tabac ou du pétrole, de toutes sortes d'institutions fédérales, des laboratoires pharmaceutiques, etc. Les échanges d'arguments immédiatement polémiques sont des expressions vivantes de l'idéologie, même si les affaires débutent souvent de manière saugrenue ou bouffonne. L'épisode « No Brains Left Behind » (4/9) en est un très bon exemple. Il commence avec Denny Crane et Alan Shore s'affrontant dans un jeu vidéo de tennis. Entre alors un petit homme, restaurateur, qui se plaint des poursuites engagées par Crane contre lui : ce dernier, après un long chemin, avait trouvé le restaurant fermé et décidé d'aller en justice. Or, le restaurant avait été inondé par une forte crue. La Garde nationale, trop occupée par la guerre en Irak, n'était pas venue à son secours. Il n'en faut pas plus à Shore pour poursuivre la Garde nationale. Il promet au restaurateur : « One of my specialties is turning courtroom proceedings into a circus. You'll need to wear a tie[4]. » À la barre, le représentant de la Garde nationale égrène les tenants de la politique de Bush qui provoquent, grâce à Alan Shore, rires et moqueries.

Les attitudes transgressives des héros conduisent paradoxalement à un discours critique extrêmement construit. Dans une

série qui ne manque pas de clins d'œil et de commentaires métadiscursifs (Esquenazi 2011), Alan Shore décrit ce processus de la façon suivante : « We do these things that seem completely absurd, and then incredibly, we manage to make them not only watchable, but fun and informative. » Ainsi, le comportement burlesque ou même grotesque des personnages principaux est l'instrument d'une mise en question systématique et déclarée du fonctionnement social, économique et politique des États-Unis. Jamais peut-être la série n'ira aussi loin que dans un épisode où Crane et Shore plaident devant la Cour suprême des États-Unis (4/17, « The Court Supreme »). Des comédiens interprètent les véritables juges actuels et la Cour. Shore y interpelle avec virulence leur comportement :

> You went duck hunting with Vice President Cheney while he was a named defendant in a case before this court. Congratulations on not getting shot, by the way, but you didn't exactly avoid the appearance of impropriety there? Justice Alito? You were caught hearing a case involving a company you'd invested hundreds of thousands of dollars in. Ha! No conflict of interest there ?

Cette citation nous rappelle que les figures du pouvoir sont les cibles naturelles des récits carnavalesques.

Dans son étude sur Rabelais, Bakhtine (1970a, p. 101) définit la figure du bouffon aux temps médiévaux. Parce qu'il est protégé par le rire qu'il suscite, il est celui qui peut dire la vérité :

> [Le rire] affranchit non seulement de la censure extérieure, mais avant tout du grand censeur intérieur, de la peur du sacré, de l'interdit autoritaire, du passé, du pouvoir, peur ancrée dans l'esprit de l'homme depuis des milliers d'années.

On a envie d'ajouter que, dans les temps actuels, il affranchit du politiquement correct, de l'opinion moyenne, du bien-pensant démocratique. Dans *Boston Legal*, les impulsions irrésistibles des héros, qui en font des héritiers du Gargantua rabelaisien, sont le compost qui rend possibles leurs ardentes prises de position contre les discours dominants, consensuels ou imposés. Grâce au dispositif du procès fondé sur l'argumentation contradictoire, Alan Shore et ses associés peuvent montrer aux représentants des

vérités convenues, sources d'injustices flagrantes : « leurs points de départ, leurs limites et leurs fins, leur face vieille et ridicule, la drôlerie de leurs prétentions à la vérité et à l'immuabilité [comme l'a fait Rabelais] » (Bakhtine 1970, p. 101).

La série télévisée est un genre narratif dont le caractère télévisuel a longtemps été considéré comme une tare originelle insurmontable. On a heureusement commencé à les examiner d'un peu plus près quand des séries « sérieuses », traitant de sujets eux aussi sérieux, ont imposé leurs qualités. Aujourd'hui encore, il est difficile de parler « sérieusement » de séries qui s'inscrivent dans la lignée carnavalesque définie par Bakhtine. Par exemple, la plupart des auteurs, tous universitaires, dont les essais sont rassemblés dans *Les Simpson. Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique* (Irwin, Conard et Skoble 2010), commencent par chercher des justifications à leur participation à cet ouvrage. Pourtant, un regard objectif doit reconnaître que le rire a été, non le prétexte, mais souvent l'instrument d'une critique synchronique de la société occidentale contemporaine et presque toujours d'un persiflage continuel des classes et des discours dominants. L'esthétique carnavalesque, à laquelle on peut attacher un grand nombre de séries, peut être un fil directeur intéressant quand seront entreprises des études plus conséquentes que celle contenue dans ce texte.

Université Lyon 3

NOTES

1. Voir notamment Gomery 2008 (p. 304-320), Santo 2008 et Esquenazi 2010 (p. 54-58).
2. Voir Middleton 2007 (p. 146-148), à propos de *Buffy* ; Merck 2005 (p. 60-62) et Akass et McCabe 2005, à propos de *Six Feet Under*.
3. On peut facilement imaginer ce que donnerait un œil continuellement simpsonien sur la télévision, qui se délecterait par exemple de la collision des discours guerrier, romanesque, etc., lors des retransmissions sportives.
4. Merci au site www.boston-legal.org.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Akass et McCabe 2005 : Kim Akass et Janet McCabe (dir.), *Reading* Six Feet Under*: TV to Die for*, London, I.B. Tauris, 2005, 272 p.

Bakhtine 1970 : Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

Bakhtine 1970a : Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, 346 p.

Bakhtine 1977 : Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris, Minuit, 1977, 233 p.

Bakhtine 1978 : Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

Boullier 2004 : Dominique Boullier, *La télévision telle qu'on la parle. Trois études ethnométhodologiques*, Paris, L'Harmattan, 2004, 240 p.

Esquenazi 2010 : Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, 221 p.

Esquenazi 2011 : Jean-Pierre Esquenazi, « David Kelley et la politique de la complicité », *Mise au point*, n° 3, 2011. http://map.revues.org/969.

Ethis 2010 : Emmanuel Ethis, « Lost and Legal. Figures de l'objectophile dans les séries télévisées », *Médias*, n° 26, 2010, p. 90-94.

Foucault 1971 : Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

Gitlin 1994 : Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, London, Routledge, 1994, 384 p.

Gomery 2008 : Douglas Gomery, *A History of Broadcasting in the United States*, Malden (MA) et Oxford, Wiley-Blackwell, 2008, 376 p.

Gray 2005 : Jonathan Gray, *Watching with* The Simpsons*: Television, Parody and Intertextuality*, New York, Routledge, 2005, 216 p.

Halwani 2010 : Raja Halwani, « Homer et Aristote », dans William Irwin, Mark T. Conard et Aeon J. Skoble (dir.), Les Simpson. *Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Marne La Vallée, Music and Entertainment Books, 2010, p. 19-40.

Irwin, Conard et Skoble 2010 : William Irwin, Mark T. Conard et Aeon J. Skoble (dir.), Les Simpson. *Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Marne La Vallée, Music and Entertainment Books, 2010, 375 p.

Irwin et Lombardo 2010 : William Irwin et J.R. Lombardo, « *Les Simpson* et l'allusion. Le pire des essais », dans William Irwin, Mark T. Conard et Aeon J. Skoble (dir.), Les Simpson. *Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Marne La Vallée, Music and Entertainment Books, 2010, p. 115-130.

Kristeva 1969 : Julia Kristeva, *Sêmeiôtikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 379 p.

Levine et Vanhée 2010 : Lawrence W. Levine et Olivier Vanhée, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies*, Paris, La Découverte, 2010, 320 p.

Lewis 2007 : Robert M. Lewis, *From Traveling Show to Vaudeville: Theatrical Spectacle in America, 1830-1910*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, 400 p.

Marc et Thompson 1995 : David Marc et Robert J. Thompson, *Prime Time, Prime Movers: From* I Love Lucy *to* L.A. Law*—America's Greatest TV Shows and the People Who Created Them*, New York, Syracuse University Press, 1995, 340 p.

Merck 2005 : Mandyn Merck, « American Gothic: Undermining the Uncanny », dans Kim Akass et Janet McCabe (dir.), *Reading* Six Feet Under*: TV to Die for*, London, I.B. Tauris, 2005, p. 59-70.

Middleton 2007 : Jason Middleton, « Buffy as *Femme Fatale*: The Cult Heroine and the Male Spectator », dans Elana Levine et Lisa Parks (dir.), *Undead TV: Essays on* Buffy the Vampire Slayer, Durham (NC), Duke University Press, 2007, p. 145-167.

Rabelais 1994 : François Rabelais, *Pantagruel* [1534], Paris, Librairie générale française, 1994, 479 p.

Rabelais 1998 : François Rabelais, *Gargantua* [1534], Paris, Pocket, 1998, 512 p.

Santo 2008 : Avi Santo, « Para-Television and Discourses of Distinction: The Culture of Production at HBO », dans Marc Leverette, Brian L. Ott et Cara Louise Buckley (dir.), *It's not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York, Routledge, 2008, p. 19-45.

Snow et Snow 2010 : Dale E. Snow et James E. Snow, « La guerre des sexes chez les Simpson », dans William Irwin, Mark T. Conard et Aeon J. Skoble (dir.), Les Simpson. *Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Marne La Vallée, Music and Entertainment Books, 2010, p. 173-196.

Thompson 1997 : Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age*, New York, Syracuse University Press, 1997, 225 p.

Todorov 1981 : Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, traduit du russe par Georges Philippenko, Paris, Seuil, 1981, 315 p.

Turner 2005 : Chris Turner, *Planet Simpson: How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation*, London, Ebury Press, 2005, 464 p.

Wallace 2010 : James M. Wallace, « Un marxiste (Karl, pas Groucho) à Springfield », dans William Irwin, Mark T. Conard et Aeon J. Skoble (dir.), Les Simpson. *Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique*, Marne La Vallée, Music and Entertainment Books, 2010, p. 301-318.

ABSTRACT

Television Series and the Carnivalesque Aesthetic

Jean-Pierre Esquenazi

In his book on Rabelais, Mikhail Bakhtin set out the principles of the carnivalesque aesthetic at the root of all "heteroglossic" literature, in which discourses in a social universe are intermingled. The author establishes a parallel between these writings and certain fictional television programs in which features of the carnivalesque can be seen (such as coarseness, the mixing of genres, the presence of conflicting opinions, impertinence towards forms of power), inspired by the brief social reversals found in medieval carnivals. He examines a moment in the history of television series from a carnivalesque perspective, which he argues is capable of accounting for these series' projects. The narratives of two carnivalesque series, *The Simpsons* (1989-) and *Boston Legal* (2004-2008), are studied in detail. In the former, the small fictional town of Springfield is turned into a microcosm of American attitudes and stereotypes, seen through the lens of the Simpson family. In the latter, obsessed, obsessive and twisted lawyers run up against the sufferings of an unstable America.