



Lefebvre (Rémi), Taïeb (Emmanuel) (dir.), *Séries politiques. Le pouvoir entre fiction et vérité*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Ouvertures politiques », 2020, 192 p.

Sébastien Segas

DANS **POLITIX 2020/4 n° 132**, PAGES 217 À 220
ÉDITIONS **DE BOECK SUPÉRIEUR**

ISSN 0295-2319

ISBN 9782807393837

DOI 10.3917/pox.132.0217

Date de mise en ligne : 06/08/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-politix-2020-4-page-217?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Lefebvre (Rémi), Taïeb (Emmanuel) (dir.), *Séries politiques. Le pouvoir entre fiction et vérité*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Ouvertures politiques », 2020, 192 p.

Par Sébastien SÉGAS

(Université Rennes 2, UMR 6051 Arènes)

Séries politiques, ouvrage collectif coordonné par Rémi Lefebvre et Emmanuel Taïeb, constitue une preuve supplémentaire de l'intérêt des sciences sociales pour les séries de fiction qui apparaissent de plus en plus comme des objets de recherche légitimes. Dans une production éditoriale consacrée aux séries déjà conséquente, *Séries politiques* se singularise de deux façons. Tout d'abord, ce livre n'est pas, contrairement à d'autres (cf. les nombreux ouvrages consacrés exclusivement à *The Wire*), centré sur une seule série mais en étudie plusieurs, ouvrant la voie à la comparaison. De plus, cet ouvrage privilégie une entrée spécifique, celle de la politique et de ses représentations : les séries qui y sont analysées sont qualifiées de « politiques », soit parce qu'elles évoquent la compétition et l'affrontement politiques (*politics*), soit parce qu'elles interrogent plus largement l'organisation politique de la cité (*polity*) voire même l'action publique (*policy*). S'il est difficile de synthétiser les apports d'un livre particulièrement riche et foisonnant, les différentes contributions interrogent toutes à leur façon le rapport spéculaire entre réalité et fiction. Pour le dire de façon un peu caricaturale, l'ouvrage oscille entre deux positions qui souvent cohabitent dans un même chapitre : d'un côté, la tentation de trouver dans la fiction un miroir dans lequel se reflètent les résultats de la science politique et, plus largement, des sciences sociales ; de l'autre, la volonté de mettre en lumière non seulement les écarts mais aussi les interactions complexes entre réalité et fiction, le miroir fictionnel étant alors envisagé comme *déformant*.

Le matériau télévisuel apparaît d'abord comme un miroir dans lequel la science politique et les sciences sociales se regardent. Bien qu'ils et elles soient conscientes du décalage entre réalité et fiction, les contributrices et contributeurs retrouvent de fait dans ces représentations fictionnelles leurs résultats de recherches ou leurs questionnements théoriques. Une première série de contribution met ainsi en lien des œuvres fictionnelles et des travaux de recherche portant sur la profession, le métier ou les carrières politiques. Ainsi, en interrogeant les représentations genrées dans *Borgen*, Sandrine Lévêque et Frédérique Matonti soulignent que le personnage central de cette série (Birgitte Nyborg) « concentre les stéréotypes de la féminité en politique et de son traitement médiatique, tels qu'ils ont été analysés par la science politique » (p. 173-174) : carrière facilitée par un mentor masculin, attention portée à l'apparence corporelle, accent mis sur le rôle de mère ou d'épouse. Christian Le Bart fait de la même série un terrain sur lequel déployer une sociologie des émotions en politique, la Première ministre fictive du Danemark illustrant la gestion de l'expression émotionnelle caractéristique du personnel politique contemporain, avec son alternance entre contrôle de soi (« la norme du sang-froid ») et usage, souvent stratégique, du registre du sentiment et de l'intime (gagé d'authenticité). R. Lefebvre voit lui dans *Baron noir* un moyen de rendre sensible et d'opérationnaliser un concept difficilement observable et saisissable dans la réalité : l'*illusio*, i.e. le fait de croire au jeu social auquel on joue. Philippe Rickwaert, le « baron noir » de la série, apparaît en effet à la fois comme un tacticien adepte des coups (bas) politiques et comme un homme attaché à ses convictions (l'union de la gauche notamment). Loin d'être contradictoires, ces deux propositions sont, selon R. Lefebvre, complémentaires : jouer le jeu de la (basse) politique

implique de croire aux idéaux de la (grande) politique, autrement le jeu n'en vaudrait pas la chandelle... Dans d'autres chapitres, les leçons à tirer des séries apparaissent largement dépasser le simple cadre de l'analyse de la vie politique. Nicolas Bué et Nicolas Kaciat s'intéressent à ce que *Walking Dead* peut nous dire du politique (au sens de *Polity*). L'organisation des différents groupes de survivants humains de la série, plongés dans un univers post-éliasien privé d'État et soumis à un processus de décivilisation (notamment du fait de la menace permanente des zombies) soulève des questions de science politique : qu'est-ce qui fonde une communauté ? Comment peut s'articuler un leadership essentiellement charismatique avec l'émergence de formes – partielles – de légitimation légale-rationnelle ? Emmanuel Cherrier montre de son côté comment la série *Occupied*, qui imagine une Norvège occupée par la Russie, interroge non seulement la professionnalisation politique, mais l'analyse des relations internationales, de l'action collective ou encore celle de l'action publique : Charles Tilly, Mancur Olson ou encore « le modèle de la poubelle » sont ainsi convoqués au fil du papier.

Cependant, dans *Séries politiques*, la fiction sérielle apparaît également comme un miroir déformant de la réalité, soit parce que le dispositif fictionnel, en particulier en sélectionnant certains éléments au détriment d'autres, éloigne la représentation de la vie politique « réelle », soit parce que la fiction produit, à travers sa réception, des effets dans la réalité qui contribuent à la transformer.

De nombreuses contributions analysent *ce que la « mise en » fiction fait à la réalité*. Les contraintes de la mise en scène et de la narration (et notamment le souci de ne pas ennuyer ou de ne pas perdre le spectateur) contribuent à déformer la réalité politique représentée, et ce, quelles que soient les prétentions plus moins documentaires de ces fictions qui, en dehors du champ du fantastique, mettent souvent largement en avant une approche « vériste » ou réaliste. E. Taïeb, en analysant *House of Cards* et *Designated Survivor*, montre ainsi clairement que le format narratif de ces deux séries contribue à individualiser et psychologiser la représentation de la politique, quand il ne véhicule pas une vision complotiste du monde politique qui serait dominé ou, selon les cas, menacé par ses arcanes. Les dimensions collectives, publiques et non stratégistes de la vie politique réelle, à la fois moins spectaculaires et moins facilement représentables, sont largement évacuées par les arcs narratifs construits par les *showrunners*. En faisant dialoguer deux autres chapitres de *Séries politiques*, il est même possible d'interroger les effets du genre narratif choisi sur la représentation du politique. D'un côté, Antoine Faure montre comment la narration de *Baron noir* (que l'on peut ranger du côté des *thrillers* ou des *dramas* politiques où l'activité politique est prise au sérieux) met en scène un rapport au temps et l'espace politique gouverné par la simultanéité et l'ubiquité. Les déplacements mais aussi les temps « longs » et ordinaires de la vie politique sont soit hors champ soit synonymes d'échec, la réactivité étant pensée comme une qualité maîtresse dans un champ politique réduit à une succession de « coups » tactiques (même si elle est également représentée comme une cause d'affaiblissement, à long terme, de la légitimité des femmes et des hommes politiques). À l'inverse, les séries comiques comme *Kamelott* et *Veep*, qui abordent la politique sous l'angle de la dérision, mettent l'accent, comme le démontre parfaitement Clémentine Fauconnier, sur les activités quotidiennes, souvent répétitives, lentes, sans grand enjeu et souvent empêchées par un entourage défaillant, laissant de côté les grands choix stratégiques et les « coups ». Le genre sériel semble donc agir comme un miroir déformant au sens où il détermine, au moins partiellement, ce que la fiction donne à voir du politique.

Le thème du miroir déformant se retrouve, d'une autre façon, dans d'autres contributions qui mettent en lumière *ce que la réalité politique fait de la fiction*. La déformation ne constitue plus alors le résultat d'un écart entre la fiction et la réalité, induit

par les contraintes du ou des genres sériels ou de la mise en scène, mais découle plutôt de la capacité des séries à transformer l'espace politique et social dans lequel elles sont diffusées et reçues. Ce type de préoccupation se retrouve notamment dans deux contributions passionnantes qui interrogent l'appropriation du matériel sériel par des agents du champ politique. Patrick Lehingue montre ainsi comment *Game of Thrones* (GOT) est mobilisé en 2014 par Pablo Iglesias et des cadres de *Podemos* à travers la publication d'un livre collectif sur cette série (*Ganar o morir. Lecciones políticas de Juego de Tronos*). Le contenu narratif de la série est alors réinvesti comme une façon d'illustrer, de faire comprendre et de diffuser efficacement les thèses politiques défendues par un mouvement politique. Parce que très populaire, GOT constitue, du point de vue de Pablo Iglesias et de son entourage, le « prétexte » (p. 68) idéal pour faire de la pédagogie et de la propagande politiques : l'œuvre fictionnelle devient alors un support de communication et de mobilisation. De son côté, Arthur Delaporte décrit très finement la façon dont la série *Baron noir* produit des effets de « rétroaction » (p. 41) chez les militants et cadres du Parti socialiste. C'est d'abord le vocabulaire militant qui s'en trouve affecté. Non seulement ces spectateurs (très) particuliers s'approprient certaines expressions utilisées dans la série (« *commission des poètes* » par exemple), mais ils la mobilisent aussi pour qualifier certains comportements politiques. « Se prendre pour Baron noir » est ainsi devenu une façon de désigner ceux ou celles qui s'engagent dans des coups politiques plus ou moins « tordus », privilégient les pratiques souterraines, les manœuvres d'appareil et les calculs politiques à multiples bandes. Au-delà du langage partisan, c'est l'image de certains cadres du parti qui se trouve modifiée : la manière dont la figure de Julien Dray (un des modèles du personnage central de *Baron noir*, Philippe Rickwaert) est perçue a été profondément refaçonnée par la série qui l'a dotée d'une aura à la fois négative et quasi « mythologique ». J. Dray a pu même tenter d'en jouer pour relancer sa carrière politique (le matériel fictionnel devenant alors une ressource communicationnelle, comme quand P. Iglesias mettait GOT au service de *Podemos*). La série a pu également être reçue et utilisée par certains militants socialistes comme un véritable manuel politique. Au-delà la question des usages des séries dans la réalité (politique), certaines communications soulèvent le fait que ces séries formulent aussi parfois des propositions au réel, dotées d'un potentiel transformateur. Dans le contenu narratif émergent des situations et des positions politiques possibles : dépassement du clivage droite/gauche ou programme d'action publique innovant dans *House of Cards* ou *Designated Survivor* (E. Taïeb) ou promotion d'une nouvelle union de la gauche dans *Baron noir* (A. Delaporte). Les séries sont donc aussi un lieu où s'inventent et sont promus des hypothèses et des scénarios qui suscitent du débat dans la politique réelle.

Une dernière façon d'explorer le thème du miroir déformant est de se demander si les acteurs sociaux et politiques se reconnaissent ou pas dans le portrait que brosse la fiction de leurs pratiques et de leurs engagements. Si cette question peut prendre un tour très personnalisé (Julien Dray se reconnaît-il dans le personnage central de *Baron noir* ? Est-ce que, plus globalement, les militants socialistes se retrouvent ou pas dans les pratiques décrites dans cette série ?), elle peut également renvoyer à des croyances collectives : est-ce que je me reconnais dans la représentation qui est donnée de la cause que je défends ? Ainsi, Corinne Daniellot et Florence Ihaddadene s'intéressent notamment à la façon dont la série de science-fiction *The Handmaid's Tale*, dont le propos se veut féministe, est reçue par des spectatrices qui se réclament du féminisme. Analysant les réactions sur un forum dédié aux séries, elles montrent que la réception se fait volontiers très critique, questionnant le féminisme revendiqué d'une série qui met en scène des tortures de femmes, invisibilise le caractère systémique de la domination masculine ou ignore l'intersectionnalité.

Ouvrage intellectuellement stimulant et, il faut également le souligner, très agréable à lire, *Séries politiques* apparaît en outre comme un support idéal pour faire circuler les interrogations de la science politique vers le grand public ou vers les étudiantes et étudiants. Il n'en reste pas moins qu'il n'explore pas ou peu certains angles du sujet, ce que les autrices et auteurs ne cachent d'ailleurs pas (la réflexivité analytique étant une autre des nombreuses qualités de ce livre). Tout d'abord, les contributions sont globalement peu attentives aux conditions de production des séries politiques : si les contraintes narratives sont explorées, les effets des contraintes économiques, de la division du travail de production culturelle (producteurs, *showrunners*, scénaristes, metteurs en scène, etc.), des circuits de distribution et de diffusion (quid de la circulation internationale de ces séries facilitée notamment par de nouveaux opérateurs comme Netflix ou Amazon Prime Video ?) mais aussi des choix techniques sont relativement absents de l'analyse. Un dialogue avec les travaux menés dans le domaine des études audiovisuelles serait sans doute de ce point de vue fructueux (je pense par exemple au numéro spécial que la revue *Écrans* a consacré aux séries télévisées en 2015). D'autre part, l'analyse de la réception de ces séries, bel et bien présente dans l'ouvrage, se concentre sur des publics très spécifiques (cadres et militants du PS, participantes à un forum spécialisé mais aussi journalistes chez E. Cherrier) laissant de côté leur réception « ordinaire » (cette « absence » est d'ailleurs reconnue dans l'ouvrage) : en quoi la présentation du politique et de la politique chez les citoyens éloignés de ce champ est-elle affectée par ses séries ? Quelles sont les caractéristiques sociales du public qui les regarde ? Un point de vue quantitatif sur ces questions serait sans doute utile. Enfin, l'intérêt des politistes pour les séries politiques mériterait à lui seul une enquête spécifique : pourquoi de si nombreux collègues (et l'auteur de ces lignes en fait partie, au point de regretter l'absence de certaines séries au « générique » de l'ouvrage !) se passionnent-ils pour ces séries politiques ? Qu'y retrouvent-ils ou qu'y cherchent-ils ? Ces quelques questions constituent autant de pistes possibles pour une suite à cet ouvrage, ce qui serait somme toute logique pour un livre consacré aux séries...