

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉCEPTION DU DISCOURS POLITIQUE DE LA SÉRIE D'ANIMATION
POUR ADULTES *FAMILY GUY*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR
ANNE FOSSIER

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Plusieurs personnes ont contribué, de différentes façons, à la réalisation et à l'aboutissement de ce travail. Je tiens à leur témoigner toute ma gratitude.

Tout d'abord à mon directeur de mémoire, Pierre Barrette, pour avoir accepté de me suivre dans la concrétisation de ce projet de recherche. Merci pour ses conseils éclairés, sa bonne humeur mais aussi pour le soutien si nécessaire qu'il m'a accordé tout au long de la réalisation de ce mémoire. Peu de choses sont aussi motivantes, je crois, qu'une confiance infaillible en votre capacité à réussir.

Merci également aux membres de mon jury, Eric George et Serge Proulx, dont les conseils ont permis un enrichissement certain de ce travail, en m'amenant à approfondir ma recherche sous des perspectives différentes.

Merci à Lena, Léa et Mathieu, sans qui l'expérience de rédaction de ce mémoire n'aurait jamais été aussi plaisante. Merci à ma famille, pour ses encouragements si précieux.

Enfin, merci à mon conjoint, Mikhaël, pour son soutien tout au long de ma maîtrise, mais aussi et surtout pour m'avoir initiée à *Family Guy*. Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans sa participation.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	
PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 Sitcom animée, culture populaire et médias de masse : Contexte	5
1.2 État des connaissances	11
1.3 La série : Family Guy.....	16
1.4 Pertinence scientifique de la recherche	20
1.5 Question générale et questions spécifiques de recherche.....	23
1.6 Pertinence sociale.....	24
CHAPITRE 2	
CADRE THÉORIQUE	25
2.1 Définir le politique	25
2.1.1 Le politique ou la politique ? Selon Jacques Rancière, Chantal Mouffe et Marcel Gauchet	26
2.1.2 Le politique, le socio-politique et le protopolitique.....	30
2.2 Ironie, satire, et parodie.....	31
CHAPITRE 3	
MÉTHODOLOGIE.....	39
3.1 La problématique de la réception	39
3.2 Démarche de recherche	43
3.3 Choix du forum et nature des données	44
3.4 Instruments de cueillette et traitement des données.....	47
3.5 Composition de l'échantillon	49
3.6 Questionnaire	51
3.7 Étapes de la recherche et échéancier des travaux.....	53

3.8 Influence du dispositif.....	57
3.9 Considérations éthiques liées à la méthode.....	62
CHAPITRE 4	
ANALYSE	64
4.1 Présentation de notre échantillon	64
4.2 Relation à la série	66
4.3 Parler de politique	70
4.3.1 Perception du politique.....	71
4.3.2 Réception du politique	76
4.4 Aller plus loin : Appropriation du politique.....	82
4.5 Perspective d’animation de l’arène politique	88
CONCLUSION.....	96
ANNEXE A	
ENTRETIEN N°5 – 2014-06-10.....	106
APPENDICE A	
CERTIFICAT D’ÉTHIQUE	114
RÉFÉRENCES.....	115
BIBLIOGRAPHIE	121

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1 Questionnaire.....	51
3.2 Appel à participants.....	55

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'identifier le rôle tenu auprès des spectateurs par le contenu politique présent dans la *sitcom* animée pour adultes *Family Guy*. De nature qualitative, notre étude de réception se compose de douze entretiens réalisés en compagnie de membres de l'audience du programme. Ces derniers ont été recrutés en ligne sur le forum de l'*Internet Movie Database* consacré à la série. Nous tentons d'abord de révéler dans quelle mesure le contenu politique est effectivement perçu par nos participants, pour ensuite nous intéresser à la place occupée par le politique dans le développement du goût pour la série et dans la fidélisation du public. Puis, la troisième partie de notre analyse examine dans quelle mesure nos répondants utilisent ou non *Family Guy* comme source de réflexion plus générale par rapport aux problématiques politiques occupant l'espace public. Nos résultats nous permettent d'affirmer que le politique est assez aisément perçu par nos répondants, quoi que certains semblent inconfortables avec l'idée d'ériger *Family Guy* en programme à teneur politique. De plus, le politique, s'il ne semble pas toujours représenter l'un des éléments attirant les téléspectateurs de prime abord, occupe cependant une place essentielle dans ce qui constitue l'attrait de la série pour les récepteurs assidus. Enfin, nous avons pu relever un certain nombre d'indices nous permettant d'affirmer que la série est à l'origine de réflexions et de discussions politiques pour un bon nombre de nos répondants. Ces résultats nous permettent ainsi d'affirmer que la série offre des occasions d'activation de leur réflexion politique à ses spectateurs, et participe en ce sens à l'espace public par la construction du sens donné aux enjeux politiques. De par sa nature qualitative, notre recherche possède une portée limitée et ne peut bien sûr être généralisée à l'ensemble du public de la série. Toutefois, nos résultats indiquent que les biens culturels, qu'ils soient considérés comme légitimes ou non, participent de cet ensemble d'expériences vécues par les individus et qui sont à l'origine de la formation de leurs convictions politiques. Cette piste de recherche méritera d'être explorée plus avant lors de recherches ultérieures.

MOTS-CLÉS : réception, politique, télévision, culture, *sitcoms* animées, satire

*Irony risks disaster more aggressively than any other device. But if it succeeds, it will
succeed more strongly than any literal statement can do.*

Wayne Booth, 1974

INTRODUCTION

Stewie: Well that's funny mother. Just this morning you said they were lazy like the Dirty Mexicans... [*chuckles then looks at the camera*]Just kidding, the Mexicans are a clean and industrious people with a rich cultural heritage.

Meg: Yeah, not like those dumb gargantuan Swedes... Actually, the Swedish people run a gamut from short to tall. And did you know that Sweden gave us brilliant inventor Alfred Nobel?

Peter: Yeah. That's more than we got from those free-loading Canadians... Canada sucks.

The Son Also Draws, saison 1, episode 6, *Family Guy*.

La série d'animation pour adultes *Family Guy*, diffusée par la Fox depuis 1999, a proposé en 2007, à l'occasion de sa 100^{ème} reprise, un épisode spécial d'une demi-heure composé de fragments d'entretiens. Présentée comme réunissant des individus n'ayant jamais entendu parler de la série auparavant, l'émission montrait le créateur de la série, Seth MacFarlane, interrogeant divers répondants à propos d'extraits du programme qui venaient de leur être présentés (MacFarlane s'étant toutefois gardé de leur faire part de son rôle personnel en tant qu'auteur). Les réponses ainsi présentées, tout au long de l'épisode, se composaient sans exception de réactions de rejet catégorique par rapport au programme et à son contenu : « *I don't want people from other countries to watch this show and say "Oh that's how Americans are"!* », « *I wouldn't want my kids watching that !* », « *Just basically start over again, that's all. Just start over from scratch. They're trying to hit like a grand slam here and it's not gonna happen* ».

Les entretiens reproduits lors de cet épisode sont de toute évidence mis en scène, et témoignent de manière éloquente du caractère parfaitement insolent mais également profondément auto-réflexif de la série. Qualifiée par le vice-président de la Fox Broadcasting Company lui-même de « *satire of political correctness* » (Mifflin, 1999), la série célèbre actuellement sa quinzième année d'existence. Proposant une satire pour le moins irrévérencieuse de la société américaine associée à ce que l'on

appellera du *slapstick humor*, ou comique burlesque, cette double dimension lui permet de séduire un public large, et en fait l'un des programmes télévisuels les plus lucratifs de ces dernières années.

Or, étant nous-même part du public de *Family Guy*, une interrogation a pu se faire jour à partir de notre expérience spectatorielle de la série : quelle pouvait être la réception des multiples thèmes politiques traités par ce programme ? En effet, la série aborde le politique sous de nombreuses formes, son humour incisif ne s'épargnant aucune provocation. On peut ainsi, par exemple, y découvrir un épisode consacré à la violence conjugale envers les femmes ; à la corruption municipale ; à la légalisation du cannabis ; à l'avortement et à la gestation pour autrui. La série se constituant avant tout comme un divertissement, il peut être surprenant d'y retrouver de tels éléments de contenus, d'autant plus sous une forme aussi provocatrice. Partant de ce constat, nous avons souhaité aller à la rencontre des membres de son public, afin de comprendre quelle pouvait être leur perception de cette dimension de la série.

Un passage en revue des diverses séries similaires à *Family Guy*, et qui constituent ensemble le genre de la *sitcom* animée, nous a permis d'établir que la présence de contenus politiques était en réalité commune à ce type de programmes, et ce depuis le succès fulgurant rencontré par *The Simpsons* dès 1989. Or, ces séries possèdent le plus souvent une audience plus forte que la plupart des émissions consacrées formellement aux questions politiques. Dans un contexte de crise de confiance entre public et médias (Gingras, 2006) et de désintérêt flagrant pour les lieux traditionnels de débats politiques, il nous apparaît intéressant de réfléchir au rôle que ce type de programme peut éventuellement jouer d'un point de vue politique. Les textes de la culture de masse occupant une place de plus en plus importante dans le quotidien des populations occidentales, il peut en effet s'avérer intéressant de découvrir de quelle manière ils peuvent éventuellement être utilisés en tant que ressources symboliques participant à la construction du sens donné au monde par les individus selon une

perspective politique. La sitcom animée représente au surplus un genre à part, dont les deux types d'humour distincts associés aux ressorts de l'animation lui permettent d'aborder le politique d'une manière manifestement originale, se démarquant ainsi des émissions politiques usuelles, tout en ne craignant pas d'aliéner son public. Il existe donc un intérêt certain à tenter de découvrir de quelle manière ce genre singulier peut participer à l'animation de l'arène politique. Ce travail prendra par conséquent la forme d'une étude de la réception du contenu politique de *Family Guy*, afin de déterminer dans quelle mesure l'audience de la série perçoit et reçoit cette dimension politique du programme.

Le premier chapitre de notre travail est consacré à la présentation d'ensemble de notre problématique de recherche. Débutant par un examen de l'état des connaissances quant à la question des *sitcoms* animées, et plus largement du lien entre culture populaire et politique, nous abordons notamment la question d'un éventuel rôle joué par la culture dans l'activation de l'espace public. Une revue de littérature est ensuite effectuée, nous permettant de constater que la particularité du contenu des *sitcoms* animées a pu être soulignée à de nombreuses reprises par la littérature scientifique. Puis, nous effectuons une présentation générale de la série et de notre problématique de recherche, nous permettant notamment de constater que la réception de la *sitcom* animée n'a que rarement été envisagée. Suit la présentation de notre question de recherche générale dans l'objectif de définir le rôle tenu par le contenu politique de la série dans l'expérience de réception des téléspectateurs de *Family Guy*. Nous concluons sur une réflexion quant à la pertinence sociale de notre travail.

Notre second chapitre a pour objet la présentation des notions clés constituant notre cadre conceptuel, lequel nous a permis d'orienter notre recherche mais également de construire et d'opérationnaliser notre méthodologie. Pour ce faire, nous abordons dans un premier temps la question de la nécessaire définition de ce qui constitue ou non le politique. Puis, nous examinons, dans un second temps, les notions d'ironie, de

satire et de parodie, ainsi que leur lien avec la problématique de la littératie médiatique.

Le troisième chapitre de ce mémoire est consacré à la présentation de notre démarche méthodologique dans son intégralité. Nous débutons ainsi par une discussion concernant l'étude de la réception, et les difficultés que pose ce type de recherche aux nombreuses exigences méthodologiques. Nous présentons ensuite notre démarche de recherche, constituée d'une observation non participante puis de douze entretiens individuels réalisés avec des personnes recrutées sur le forum de *l'Internet Movie Database* consacré à *Family Guy*. Nous explicitons les diverses considérations, instruments et stratégies d'analyse et de traitement de nos données relatifs à notre méthode, qui est celle de l'analyse de contenu catégorielle. Les questions de l'influence du dispositif et des considérations liées à l'éthique sont également développées.

Notre quatrième chapitre est constitué de la présentation et de l'analyse de nos résultats. Nous considérons notre échantillon et sa relation avec le programme, avant d'examiner le rapport de nos répondants au discours politique de la série. Ainsi, nous nous attachons d'abord à déterminer si le contenu politique de la série est effectivement perçu, pour examiner ensuite la manière dont il est reçu et apprécié par nos répondants. Nous approfondissons par la suite notre analyse en examinant la question de l'appropriation du politique par nos répondants, en tant qu'outil de réflexion. Puis, portant un regard plus général sur nos résultats, nous réfléchissons quant au potentiel de la série dans une perspective d'animation de l'arène politique. Finalement, notre conclusion nous offre l'occasion de proposer une synthèse de notre travail, en précisant les limites de notre étude, à partir desquelles nous réfléchissons quant à de nouvelles perspectives pour les recherches futures.

1. PROBLEMATIQUE

Nous nous intéressons, dans le cadre de ce mémoire, à la réception du discours politique proposé par la série d'animation pour adultes *Family Guy*. Afin de comprendre l'intérêt que peut revêtir un tel projet, il est tout d'abord fondamental de nous intéresser au contexte social et politique dans lequel ce produit culturel s'inscrit.

1.1. Sitcom animée, culture populaire et médias de masse : Contexte

Les médias, et la télévision en particulier, se présentent aujourd'hui comme le lieu d'une diffusion intensive et continue d'une culture dite « de masse », parce que distribuée simultanément à un très large public. Cette culture a été, depuis l'époque de son apparition, régulièrement dénigrée, à la fois par les chercheurs et par l'opinion. On supposait alors que son succès auprès du grand public était dû à un contenu composé à partir du plus petit dénominateur commun, ce qui lui conférerait une qualité « douteuse ». Une distinction (Bourdieu, 1979) fut ainsi établie entre la culture « légitime », que l'on appelle culture d'élite car consommée par les classes supérieures, et la culture « de masse », abrutissante, dont les classes sociales inférieures seraient friandes. Cette dichotomie reste d'ailleurs encore aujourd'hui présente dans les esprits contemporains. Ainsi a-t-on pu lire que l'âge d'or que connaissent aujourd'hui les séries télévisées serait du à la métamorphose qu'elles ont connu depuis les années 90, et qui les auraient transformées en produits de niveau quasi cinématographiques. En effet, l'apparition du câble et, conséquemment, la multiplication des chaînes accessibles aux téléspectateurs, a mené les grands *networks* américains à cibler un public qu'ils ne semblaient pas avoir réussi à atteindre jusqu'alors, à savoir « les jeunes urbains au niveau d'études élevé et aux revenus supérieurs à 75 000\$ annuels » (Perreur, 2011, p.90). Cela résulta en une plus grande liberté accordée aux auteurs et créatifs, car « le sceau de l'auteur [...] confère aux

programmes un degré d'authenticité et de légitimité qui n'existait pas autrefois à la télévision » (Hilmes, 2002, p. 312). Les critiques, qualifiant ces nouveaux produits de « séries de qualité », les élevèrent par là même au dessus du contenu habituellement considéré comme sans intérêt de la télévision. Les séries télévisées furent ainsi relégitimées, les rendant propres à la consommation par les classes supérieures. Ces programmes télévisés acquirent une valeur qui leur était refusée auparavant, et l'on retrouve donc bien ici cette idée qu'il existerait des biens culturels légitimes, et d'autres qui le seraient moins, voire pas du tout.

La culture de masse a cependant pu être réhabilitée à diverses occasions au cours des dernières décennies, par les travaux notamment des *Cultural Studies*, qui en proposèrent pour la première fois une analyse dénuée de préconceptions dépréciatives (Hoggart, 1970). Concevant la culture de manière anthropologique, les premiers chercheurs de ce mouvement, qui se développa d'abord à Birmingham au Royaume-Uni, eurent ainsi pour objectif de comprendre en quoi la culture des groupes sociaux fonctionnait « comme contestation de l'ordre social ou à l'inverse comme mode d'adhésion aux rapports de pouvoir » (2003, p.4). Se fondant sur la dimension politique, leurs travaux permirent notamment de remettre en cause l'idée qu'il existerait une supériorité de certaines formes de cultures sur d'autres. La perception première de la culture de masse en tant qu'instrument au service de l'hégémonie ne fut néanmoins pas totalement éliminée, et il en résulta une opinion partagée qu'Éric Maigret résume comme suit : « La culture 'populaire' ou 'de masse' n'est ni une expression artistique libérée des contraintes de classes ni l'effet pur d'une domination : elle est un rapport négocié, mais à l'avantage des milieux dominants. » (2006, p.141). Eric Maigret propose de plus, avec le sociologue Eric Macé, le concept de « médiacultures », qui réfute l'idée qu'il existerait une séparation entre « les médias d'un côté, la culture de l'autre » (2005, p.9). Ce concept participe lui aussi de la relégitimisation de cette culture de masse car le mot « cultures » est ici compris dans un sens anthropologique comme « expression d'une action collective de production

de sens » (Macé & Maigret, 2006). Les deux auteurs relativisent notamment l'opposition faite entre œuvres indépendantes et œuvres soumises à une autorité extérieure, car, indiquent-ils, la plupart des « grandes œuvres » légitimes ont elles-mêmes souvent été soumises à ce type de contraintes, à l'image de la voûte de la chapelle Sixtine réalisée sur commande du pape. La notion de culture de masse est ainsi dépassée pour tendre plutôt vers une perception de la culture comme « expression 'réaliste' des tensions, des angoisses et des désirs dans un contexte sociohistorique donné ».

Les années 2000 se présentent par ailleurs comme les années de la prise de conscience des défauts et donc des déceptions engendrées par nos démocraties occidentales. Rongées de l'intérieur par la montée des extrémismes, l'abstentionnisme croissant, l'apparent désintéressement des citoyens envers la politique, ou encore le manque de confiance grandissant des peuples à l'égard de leurs hommes politiques mais aussi de leurs journalistes, les démocraties contemporaines se retrouvent aujourd'hui dans une situation difficile. Marcel Gauchet, dans son livre *L'Avènement de la démocratie t.1 : La révolution moderne* (2007), explique cet état de faits par le règne des droits de l'homme et la montée de l'hyperindividualisme, qui supplanteraient la souveraineté du peuple (sous-entendu ici le pouvoir collectif), mais également par l'ambition de nos démocraties à être universelles, se détachant ainsi de toute base historique ou politique, et se vidant par là-même de leur sens. À la question de la désaffection des citoyens pour la politique, Pierre Rosanvallon (2006) propose quant à lui une autre réponse et affirme que les mobilisations telles que les grèves, pétitions et militantisme de terrain sont autant de preuve de l'implication réelle des populations en politique. Réfutant ainsi l'idée d'un repli sur la sphère privée, Rosanvallon affirme qu'il n'y a pas de désaffection des citoyens pour la politique mais qu'il existe plutôt une montée de la défiance envers le pouvoir et les institutions politiques. Il s'agirait donc d'une crise de confiance, qui toucherait également les lieux traditionnels contemporains consacrés aux débats

politiques et à la représentation des opinions. La question des médias est ainsi soulevée, et notamment celle du rôle que ces derniers occupent en termes de publicisation du politique. En effet, tel que l'expose Habermas dans sa théorie de l'espace public, lorsque le principe de Publicité fut opposé par la bourgeoisie à l'Etat, s'imposa alors la nécessité d'instaurer un espace de discussion entre la société civile et le pouvoir, en charge du respect des règles communes. C'est à partir de ce contexte que l'auteur souligne la manière dont la presse fut développée, de la première moitié du XVIIème siècle aux années 1850, non pas selon un principe premier de rentabilité mais plutôt comme « institution d'un public dont elle reflétait les discussions », en affirmant leur « fonction critique » (1978[1962], p.192). Cette dimension politique fut cependant perdue avec l'imposition de la logique capitaliste au cœur des rédactions (George, p.66). Anne-Marie Gingras confirme cette idée d'une matérialisation de l'espace public dans les médias, car, si ce dernier ne peut y être réduit, « du moins les médias constituent-ils le lieu privilégié incarnant l'espace public » (1995, p.16).

Bien que les médias soient aujourd'hui utilisés par les représentants politiques pour s'adresser aux citoyens, la commercialisation reste au cœur du fonctionnement de ces dispositifs et ils ne sont alors plus un instrument de publicisation des jugements critiques du public mais plutôt d'« intérêts privés privilégiés » (Habermas, 1978[1962], p.203). On trouve ici probablement l'une des causes de la défaveur que rencontrent les médias de masse dans l'opinion. Les émissions politiques, qu'elles soient télévisuelles ou radiophoniques, sont ainsi perçues comme artificielles et n'apportant que peu de matière à la réflexion dans l'arène politique. Cela peut être retrouvé également dans des travaux tels que *Médias et Démocratie : le grand malentendu* (2006), œuvre de Anne-Marie Gingras, qui souligne que les médias, loin de s'affirmer comme outils démocratiques, constituent au contraire une mécanique participant à la reproduction du pouvoir. Le résultat en est que le niveau d'animation de l'arène politique se trouve par conséquent diminué.

Par ailleurs, il est nécessaire de faire le constat de la place essentielle qu'occupe la culture de masse dans le quotidien des publics du monde occidental. Ainsi, selon une étude publiée en janvier 2010 aux États-Unis (Foehr, Rideout, & Roberts), les enfants âgés de 8 à 18 ans consomment en moyenne sept heures et trente-huit minutes par jour de divertissements diffusés via les médias. À la lumière de cet exemple éloquent, une interrogation peut être formulée : face à un désintéressement marqué des citoyens pour les scènes traditionnelles de traitement des questions politiques, peut-on imaginer un rôle joué par la culture de masse, si présente dans le quotidien de tous, en tant qu'instrument d'animation de l'arène politique ?

L'espace public est défini par Habermas (1978[1962]) comme le lieu où la société débat sur les affaires publiques. Il se compose ainsi de débats rationnels auxquels l'accès est libre, égal et volontaire, son objectif est d'obtenir un consensus. Or, dans un ouvrage intitulé *Les musées à la lumière de l'espace public – Histoire, évolution, enjeux* (1999), Paul Rasse souligne l'importance du rôle joué par la culture au sein de l'espace public. Proposant un retour sur les premières ébauches d'espace public que constituaient les cafés et les salons de lecture de la fin du XVII^{ème} siècle, l'auteur rappelle que c'est par la mise à distance, le débat et la soumission à discussion de la culture dont la bourgeoisie était imprégnée que l'on s'est initié à l'usage public de la raison, pour « finalement en venir à mettre en question la légitimité du pouvoir en place » (Ibid, p.19). Ainsi, cette activité critique du public se constitue selon Rasse comme « la pierre d'angle de la théorie d'Habermas », et ce pour trois raisons : elle ne respecte pas les hiérarchies sociales, elle permet de traiter de tous les sujets jusque là réservés à une certaine classe de la population et, enfin, elle « s'oppose au repli du public sur lui-même » (Ibid., p.30). La culture de l'époque participait donc à l'espace public en ce qu'elle se posait comme source de réflexion sur la vie en société et le pouvoir de l'État par la critique, l'usage de la raison éclairée, la confrontation des opinions et la mise à distance.

Notre travail se propose de déterminer si des produits issus de la culture de masse, et usuellement considérés comme abêtissants, peuvent en réalité occuper un rôle similaire pour les audiences actuelles.

Afin de réfléchir selon cette perspective, nous avons décidé de prendre pour objet d'étude un phénomène apparu relativement récemment sur les écrans de télévision américains : les *animated sitcoms*, ou *sitcoms* animées. Résultats d'un mélange entre les genres de la *sitcom* (*situation comedy* ou comédie de situation) et de l'animation, ces séries ont, pour la plupart, la particularité de reprendre le contexte narratif de la *sitcom* américaine classique via la mise en scène de la vie quotidienne d'une famille nucléaire – le père, la mère, les deux ou trois enfants –, tout en ayant recours à deux types d'humour a priori radicalement opposés : le *slapstick humor* (ou comique burlesque), directement inspiré des *cartoons* traditionnels, et la satire. Cette dernière étant régulièrement utilisée pour mettre en scène certains des problèmes socio-politiques occupant une place centrale dans nos sociétés contemporaines, il s'agit là, selon nous, d'un élément digne d'intérêt, puisqu'il semble a priori indiquer que certains biens culturels populaires (tels que les séries télévisées) peuvent être le lieu de diffusion de discours à teneur politique.

Nous croyons que les *sitcoms* animées représentent une innovation télévisuelle particulièrement intéressante, et ce pour deux raisons. Premièrement, le fait de recourir à la forme d'humour audacieuse qu'est la satire de problèmes sociaux et politiques contemporains pour « *faire rire* » s'inscrit comme un choix particulier. En effet, la satire a pour la finalité le changement social, selon Northrop Frye, qui la qualifie de « *militant irony* » (Frye, 1957, p.223). Ce point sera développé plus en détails dans notre cadre théorique. Deuxièmement, le succès presque toujours garanti rencontré au cours des dernières décennies par les *sitcoms* animées, et qui a entraîné leur multiplication au fil des années (*The Simpsons* en 1989, *King of The Hill* en 1993, *South Park* et *Daria* en 1997, *Family Guy* en 1999, *American Dad!* en 2005 ou

encore *Rick and Morty* en 2014), nous amène à nous interroger sur les raisons qui peuvent expliquer cette affection du public pour ce type de programme. Si la satire s'avère être une forme d'humour qui rencontre un succès important, cela peut en effet être révélateur d'une tendance au développement d'un goût du public pour les produits culturels qui abordent les problèmes sociopolitiques actuels, ouvrant par là même une nouvelle piste de réflexion dans une perspective d'animation de l'arène politique.

Notre travail se concentrera sur la réception du discours politique de la *sitcom* animée *Family Guy*. Ce programme a en effet la particularité de traiter d'un nombre particulièrement élevé de problèmes sociopolitiques dans chaque épisode, et ce d'une manière souvent audacieuse et non conventionnelle. Partant de ce constat, notre recherche aura pour objet l'étude de la forme que prend la réception de tels discours. En toute logique, si la dimension politique proposée se constitue comme facteur important dans le goût du public pour la série, nous pouvons y lire un élément révélateur d'une affinité développée par les auditoires pour la diffusion de discours politiques dans les produits culturels. Ainsi, la culture de masse pourrait, dans une certaine mesure, trouver sa place dans l'animation de l'arène politique.

1.2. *Etat des connaissances*

Les *animated sitcoms* ne commencèrent à soulever l'intérêt des chercheurs en sciences sociales que tardivement. Carole Stabile et Mark Harrison (2003) proposent une explication à cela et indiquent que ce manque d'intérêt viendrait de la double dévaluation dont souffre ce type de programmes : ils sont à la fois le rejeton d'un média conventionnellement dénigré – la télévision étant généralement perçue comme « *the least legitimate of media forms* » (Seiter, 1998, p.4) – tout en étant le produit d'un mélange entre deux genres eux-mêmes peu considérés par les chercheurs : la

sitcom – qui est pourtant, aux États-Unis, « [television's] most popular genre » (Henry, 2012, p.4) – et l'animation, aussi appelé *cartoon*.

Les premiers travaux académiques semblent en réalité être apparus au moment où l'on prit conscience du statut de phénomène médiatique auquel avait été élevée la série *The Simpsons*. Comme le rapporte Henry, « *as the popularity of The Simpsons grew, aided in large part by the many controversies surrounding the show in the early 1990s, so did its iconic stature in American culture* » (2012, p.3). C'est donc l'intronisation de la série en tant que produit culturel symbolique de son époque qui a mené le monde académique à considérer ce programme d'un point de vue scientifique.

La grande majorité des chercheurs qui firent ainsi le choix d'étudier les *sitcoms* animées optèrent pour une analyse des représentations de la vie sociale offertes par ces séries. Dans un texte largement diffusé, Paul A. Cantor choisit par exemple d'étudier la manière dont *The Simpsons* traite du thème récurrent de la famille, développant « *the question of politics through the question of the family* » (1999, p.735). Ainsi observe-t-il que la trame narrative de la série est, à la manière des *sitcoms* classiques des années 50/60, centrée autour d'une cellule familiale traditionnelle simple, aussi nommée famille nucléaire, qui est elle-même implantée au cœur d'une communauté locale, la ville de Springfield (ce que Cantor appelle une « *believable human community* »). Cependant, cette famille s'avère être gravement dysfonctionnelle, conséquence directe des diverses frasques de Homer, le père de la famille, amenant ainsi Cantor à souligner, cette fois par opposition à la conception habituelle de la *sitcom* : « *in The Simpsons, father emphatically does not know best* » (1999, p.738) – par référence à la célèbre *sitcom* classique américaine « *Father Knows Best* » (1954-1960). La série combine par conséquent traditionalisme et anti-traditionalisme, générant par là même « *a warmth that is largely responsible for its success with the American public* ». Cantor conclut son étude en notant que le

message proposé par la série adopte néanmoins une position plutôt traditionnaliste, selon laquelle l'institution classique de la famille nucléaire mérite d'être préservée.

Dans son travail, « *'Old People are Useless': Representations of Aging on The Simpsons* » (2008), Darren Blakeborough s'intéresse quant à lui à la manière dont le sujet du vieillissement est traité dans *The Simpsons*. Il constate que la série a recours à de nombreux stéréotypes, aussi qualifiés d'âgisme (discrimination fondée sur l'âge), mais qu'il s'agit en fait d'une mise en scène permettant de les renverser, via les mécanismes de l'ironie et de la satire, afin d'offrir finalement un regard positif sur les personnes âgées. Gerry Bowler (1996), s'interroge pour sa part sur les raisons qui poussent les chrétiens à boycotter les aventures de la famille Simpson. Étudiant la manière dont la question de la religion est traitée par la série, tantôt positivement et tantôt négativement, il clôt sa réflexion en soulignant le fait que *The Simpsons* constitue, malgré tout, l'un des seuls programmes télévisuels contemporains à inclure la religion dans sa trame narrative, admettant ainsi la place significative que celle-ci occupe dans la vie quotidienne réelle de la population américaine. Matthew Henry traite de son côté la question de la représentation de la femme dans *The Simpsons*, et constate que le texte de la série reflète adéquatement le conflit rencontré par les femmes dans nos sociétés contemporaines entre idéologies progressistes et traditionnelles, à propos notamment de la féminité et de la condition féminine. De nombreux autres aspects de la série ont été soulevés par les chercheurs, notamment la question de l'ethnicité, dans des travaux tels que « *Mister Sparkle Meets the Yakuza: Description of Japan in The Simpsons* » (Dobson, 2006), ou encore « *Representations of Race and Place in Static Shock, King of The Hill and South Park* » (Chaney, 2004).

Un second thème largement développé par la littérature académique sur les *animated sitcoms* est celui de l'intertextualité et de la manière dont elle est utilisée pour renvoyer à des éléments de la culture américaine. En effet nombre d'entre elles, dont

Family Guy, comprennent la présence récurrente de références à des produits culturels, tant de type « *lowbrow* » que « *highbrow* »¹. Le mécanisme de l'ironie est ainsi utilisé par exemple dans *Family Guy* pour reproduire de manière humoristique une scène du film « *Ferris Bueller's Day Off* » dans laquelle Ferris Bueller court à travers la ville². Selon Simone Knox (Knox, 2006), le recours à ce mécanisme permettrait de fidéliser le public de la série en créant une sorte de complicité, de rapprochement entre l'auteur et le lecteur du texte, par la proposition de références régulières à des biens culturels qu'ils connaissent, et qu'ils apprécient éventuellement. Justine K. C. Martin (2005) va même jusqu'à affirmer qu'il existe une sorte de mécanisme de gratification, par lequel le spectateur est récompensé lorsqu'il reconnaît une référence proposée par le programme, ce qui l'encourage par conséquent à consommer davantage de produits culturels, jusqu'au point de « *media saturation* », s'assurant ainsi de comprendre le plus de blagues possible.

Cette réflexion à propos de l'intertextualité en a par ailleurs amené une autre, fréquemment traitée (Bybee & Overbeck, 2001; Henry, 1994; Hull, 2000; Ott, 2003; Weinstein, 1998), à propos du caractère postmoderne de ce type de programmes. De nombreux auteurs ont ainsi démontré que tous les critères permettant de qualifier un bien culturel de postmoderne étaient présents dans *The Simpsons*, allant même jusqu'à le qualifier d'exemple d'œuvre postmoderne (Mittell, 2001, p.15). La série développe en effet une hyper-réflexivité et une autoréflexivité, en déconstruisant l'illusion de la fiction : *The Simpsons* prend le parti de critiquer régulièrement le système médiatique, cela étant rendu possible uniquement parce que la série démontre qu'elle a conscience d'être elle-même un produit médiatique faisant partie

¹ Hiérarchie culturelle dans laquelle les produits *highbrow* possèdent un statut culturel élevé, par opposition aux produits *lowbrow*, considérés comme dénués de valeur ou de mérite artistique (Levine, 1990).

² La comparaison des deux scènes est visible sur le site de partage de vidéos *Youtube* à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=IZfrCfZdMc>

intégrante de ce système. *Family Guy* possède également ce caractère postmoderniste, notamment via son autoréflexivité prononcée. Ainsi la série brise-t-elle régulièrement le « quatrième mur », avec par exemple le discours de Peter à la fin de l'épisode « *Boys Do Cry* » de la saison six :

I agree, Lois. Like, for instance, if you're watching a TV show and you decide to take your values from that... you're an idiot. Maybe you should take responsibility for what values your kids are getting. Maybe you shouldn't be letting your kids watch certain shows in the first place if you have such a big problem with them, instead of blaming the shows themselves.

Il est ainsi évident dans cet extrait que les scénaristes utilisent le personnage de Peter pour faire passer un message à certaines des critiques leur ayant été adressées, et ce notamment par le groupe de pression *Parents Television Council*, qui milite pour la censure de programmes considérés comme inappropriés pour les enfants.

Enfin, certains auteurs se sont également intéressés aux origines des *sitcoms* animées, en dressant un bilan historique de l'évolution des deux genres dont elles sont issues : l'animation (Mullen, 2004; Wells, 2003) et la *sitcom* (Berkman, 1993; Mittell, 2001). Cette approche permet de comprendre le contexte particulier de leur apparition, et d'effectuer une comparaison en termes de contenus avec les programmes qui les ont précédés mais également avec ceux qui se sont développés en parallèle. L'examen de l'évolution des *sitcoms* du point de vue du réalisme permet notamment à Berkman de souligner l'élargissement des sujets traités, avec l'apparition des *sitcoms* animées, à des problématiques plus « sensibles ». Cela l'amènera d'ailleurs à proposer l'idée que le *cartoon* peut être envisagé comme le genre par excellence permettant de traiter de sujets dits « sérieux », mais également de transgresser la limite du « politiquement correct », car se réservant toujours la possibilité de se disculper via l'inévitable excuse: « *it's just ink and paint.* » (Wells, 2003, p.16)

1.3. La série : *Family Guy*

Afin de pouvoir étudier la réception de ce programme particulier qu'est *Family Guy*, il est nécessaire de présenter tout d'abord certaines informations concernant la série, telles que son contexte d'apparition, son contenu, sa trame narrative, ainsi que son public cible.

La série d'animation *Family Guy* fut créée en 1999 pour la chaîne Fox par le jeune Seth MacFarlane, alors âgé de 25 ans. *The Simpsons*, première et plus célèbre représentation du genre, était apparue 10 ans plus tôt sur les écrans, et son succès fulgurant avait en réalité préparé le terrain pour l'apparition de *Family Guy*. En effet, directement inspirée de *The Flintstones* (1960), la famille de couleur jaune s'était établie dès sa première année de diffusion en tant que « *sophisticated satire on contemporary American society and culture* » (Henry, 2012, p.4). Elle permit de ce fait à la chaîne Fox de s'inscrire dans un créneau de « *shock value* », et de repousser toujours plus loin les définitions de qualité, d'acceptabilité et de décence : « *Fox made an implicit promise of greater creative freedom, a chance to be more daring in language and content, and for the most part, little network interference in the day-to-day production process.* » (Block, 1990, p.213). C'est ainsi que fut offerte la chance à Matt Groening, et plus tard à Seth MacFarlane, de créer leurs propres séries d'animation dans un contexte de liberté quasi totale, l'objectif étant d'attirer un public largement ignoré par les trois autres grandes chaînes nationales (ABC, CBS et NBC) : les hommes de 18 à 34 ans et les minorités ethniques.

Proposé juste après *The Simpsons* à la suite du *Superbowl*, le 31 janvier 1999, le pilote de *Family Guy* fut présenté dans l'un des créneaux les plus importants de l'année, devant un auditoire de 22 millions de spectateurs. Prenant le parti de repousser les limites encore plus loin que son prédécesseur en terme de provocation, la série souleva immédiatement des controverses. Elle fut rapidement décriée par de

nombreux journaux et groupes d'influence, notamment religieux. Ce fut par exemple le cas du prêtre épiscopal Richardson Schell, ancien directeur d'une école où fut élève Seth MacFarlane, qui s'en prit tout d'abord à la série car il affirmait que le nom de Griffin avait été choisi en rapport à une de ses collègues. Ayant par la suite pris le temps de s'intéresser au contenu du programme, il fut scandalisé par ce qu'il y découvrit et décida en conséquence de mener une campagne auprès des commanditaires de *Family Guy* afin de les amener à se retirer, plusieurs d'entre eux se laissant d'ailleurs convaincre. De nombreuses autres attaques contre la série suivirent, et notamment de la part du *Parents Television Council* évoqué plus tôt.

Family Guy se caractérise assurément par un contenu bien plus irrévérencieux que ce que le public peut avoir l'habitude de retrouver sur son petit écran. Cela se manifeste notamment via une variété de thèmes abordés qui ne semble connaître aucune limite, tel que l'indiquait déjà la presse alors que la série n'avait pas encore été diffusée au grand public : « *if you've seen the Fox promo involving the statue of David, you already know that penis jokes are now considered fair game all through prime time. So are jokes about Hitler, vaginas and a host of other topics not hitherto much dealt with on broadcast sitcoms* » (E. Gray, 1999).

Mais il existe une seconde dimension essentielle au contenu de la série, et qui vient s'ajouter à celle de la provocation : la dimension politique. Il est en effet nécessaire de souligner qu'il existe une certaine propension chez les scénaristes de *Family Guy* à incorporer des thèmes politiques de manière régulière dans leurs épisodes. On peut ainsi, par exemple, citer l'épisode « 420 » (saison 7 épisode 12) dont le thème central est la question de la légalisation de la marijuana. L'épisode « *Partial Terms of Endearment* » (saison 8 épisode 21) prend quant à lui pour objet la gestation pour autrui et l'avortement (il fut d'ailleurs censuré par la Fox), tandis que « *Padre de Familia* » (saison 6 épisode 6) traite de l'exploitation des immigrés mexicains illégaux. Le thème du politique dans *Family Guy* est un élément très présent, et cela a

bien sûr également pu être un élément déclencheur de controverses. L'épisode « *Screams of Silence : The Story of Brenda Q* » (saison 10 épisode 3) rencontra par exemple de nombreuses critiques quant à la manière particulièrement crue dont est traitée la question de la violence conjugale envers les femmes.

Du point de vue de la trame narrative, la série est donc construite autour d'une famille nucléaire, famille qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle des Simpson. Également qualifiée de dysfonctionnelle, la famille Griffin est composée comme suit :

- Peter, le père, est l'archétype du père de famille issu de la classe ouvrière. Il est irresponsable, fortement machiste, et possède un QI en dessous de la moyenne, ce qui lui vaut même d'être qualifié de « *mentally retarded* » dans un épisode (« *Petarded* », saison 6, épisode n°4). Se lançant systématiquement dans des aventures toujours plus dangereuses et absurdes, Peter n'apprend jamais de ses erreurs et place régulièrement sa famille en situation de grand danger.
- Lois, la femme de Peter, est mère au foyer. Rousse séduisante et à la forte personnalité, le contraste qu'elle offre avec son mari est éloquent. Fille d'une grande famille, elle est éduquée et cultivée, et occupe même ses après-midis en donnant des cours de piano aux enfants du quartier. Cependant, elle possède également un passé mouvementé, incluant une addiction à la cocaïne et une apparition dans un film à caractère pornographique.
- Meg, l'aînée âgée de 16 ans, est une adolescente complexée, aux relations sentimentales compliquées, et qui rêve de devenir populaire. Sans cesse tourmentée par sa famille et ses camarades, ce qui s'inscrit d'ailleurs comme une forme de *running gag* dans la série, elle est considérée comme laide et sans intérêt par son père et son frère Chris. La phrase « *Shut up Meg* » est d'ailleurs devenue récurrente dans les dialogues au cours de la série, au point d'être reprise par les fans comme une sorte de réponse systématique à toute personne dont le discours est considéré comme ennuyeux.

- Chris, âgé de 14 ans, est le second enfant de la famille. Connaissant des problèmes dus à son surpoids ainsi qu'à diverses modifications physiques liées à la puberté, il est timide et réservé, et ne semble pas être doté d'une intelligence très développée. Particulièrement attaché à son père, il se laisse régulièrement entraîner par ce dernier dans des péripéties des plus loufoques.
- Stewie, le cadet, est un bébé âgé d'un an, à l'intelligence surdéveloppée. Sachant déjà parler (avec un accent britannique et un vocabulaire bien plus riche que la moyenne), lire et marcher, il possède en fait toutes les capacités d'un homme adulte, tout en gardant certaines des caractéristiques d'un enfant en bas âge (il porte, par exemple, des couches, et emporte son ours en peluche Rupert partout avec lui). Présenté au début de la série comme un génie machiavélique complotant chaque jour afin de tuer sa mère et devenir le maître du monde, cet aspect s'atténue peu à peu, au profit d'un développement de sa personnalité en tant que homosexuel cultivé. Il reste néanmoins un génie puisqu'il accomplit des prouesses technologiques telles que la construction d'une machine à voyager dans le temps.
- Enfin, Brian, le chien de la famille, est anthropomorphe : il parle et se déplace sur deux pattes, tout en gardant des caractéristiques canines typiques telles que la peur des aspirateurs ou encore l'amour des balades en voiture. Rêvant de devenir un écrivain célèbre, Brian est un démocrate assumé et s'engage régulièrement pour des causes qui lui tiennent à cœur. Opportuniste et un peu hypocrite, ses démons ont néanmoins souvent tendance à l'emporter sur ses convictions. Il est le seul membre de la famille à avoir développé une relation réelle avec Stewie et à lui parler, les autres semblant prendre les discours de ce dernier pour du babillage infantile sans signification.

Annulée à la fin de sa troisième saison en 2001, faute d'audience suffisante, *Family Guy* est la seule série d'animation à avoir été sauvée par la hausse extraordinaire de ses ventes de DVD ainsi que par l'augmentation de sa cote d'écoute lors de ses

rediffusions. Remise à l'écran en 2005, elle connaît depuis un succès constant, avec une moyenne de sept millions de téléspectateurs pour chacune de ses huit dernières saisons. Il est de plus nécessaire de mentionner que son auditoire semble être composée majoritairement d'hommes, tel que le démontre une étude réalisée par Bill Gorman (2010) à propos du genre des publics des différents programmes de *prime time*. Les résultats obtenus indiquent notamment que les trois programmes dont la majorité d'hommes dans le public est la plus forte sont *The Simpsons*, *Family Guy* et *Chuck*. Cela a été de plus confirmé par Seth MacFarlane dans une interview donnée au New York Times le 11 septembre 2009 (Solomon), dans laquelle il a déclaré que le public cible de la série était les hommes de 18 à 34 ans, objectif qui s'accorde bien sûr avec le projet initial de la Fox, tel que mentionné plus haut.

1.4. Pertinence scientifique de la recherche

Notre objectif de recherche, à savoir l'étude de la réception du discours politique de *Family Guy*, nous apparaît d'autant plus pertinent qu'il s'inscrit à la fois dans la continuité des travaux déjà réalisés tout en constituant une des limites de la connaissance actuelle.

En effet, la question de l'idéologie et du politique dans les séries télévisées a pu être développée à diverses reprises au cours des dernières années, du fait de l'essor sans précédent connu par le genre. Là où Elodie Perreau s'est intéressée aux liens entre *telenovelas* et débats sociaux, afin de déterminer si la fiction pouvait être pensée comme jouant un rôle clé dans l'espace public au Brésil (2011), Sarah Lageson, Kyle Green et Sinan Erensu ont quant à eux choisi de proposer une analyse de la manière dont les professeurs d'universités américaines ont recours à la série *The Wire* comme source de discussion à propos de problèmes sociaux, de politique urbaine et de sciences sociales (2011). Jean-Pierre Esquenazi a de son côté choisi d'explorer la

question du « pouvoir des séries télévisées » (Esquenazi, 2013)(2013), tandis que Natalie Perreux se propose d'étudier la manière dont les néo-séries américaines, aussi appelées « séries de qualité » telles qu'évoquées plus tôt, s'inscrivent comme « arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise » (2011). On peut ici facilement dénoter l'intérêt grandissant que développent les chercheurs pour la problématique du politique dans les séries et leur rôle en tant que vecteur d'idéologie.

De plus, la présence de discours politique a pu être mise en évidence à diverses reprises dans le cas des *sitcoms* animées. Cela a d'ailleurs amené un certain nombre de chercheurs à s'interroger sur l'orientation de ces discours. Là où la série *South Park* est qualifiée tantôt de conservatrice (Anderson, 2005), tantôt de libertarienne (Cantor, 2012; Gardiner, 2005), *The Simpsons* (Holman & White, 2011), et *Family Guy* (Dufort & Gagnon, 2012) semblent quant à elles respecter la tradition voulant que l'orientation politique des productions hollywoodiennes penche du côté des démocrates. Ces constats s'inscrivent cependant en opposition avec une étude, réalisée par Mathieu de Wasseige, et dont les résultats illustrent la manière dont les séries télévisées des quatre plus grandes chaînes hertziennes américaines, connues sous le nom de *The Big Four*, reposent sur un balancement idéologique (entre progressisme et conservatisme) leur permettant de n'aliéner aucune part de leur public. Or, notre objet d'étude, la série *Family Guy*, de même que son homologue *The Simpsons*, sont des productions de la chaîne Fox, qui fait partie du fameux *Big Four*. Cela nous ramène à l'idée avancée par Dave Berkman (1993) et évoquée plus tôt, selon laquelle le *cartoon* serait le moyen par excellence de diffuser du contenu politique, et ce notamment de manière plus audacieuse, car le recours à l'animation permettrait de traiter de sujets plus sensibles, et cela semble-t-il sans incommoder nécessairement l'une ou l'autre des fractions de son audience.

Dans un même ordre d'idées, John Alberti (2003) propose quant à lui l'hypothèse selon laquelle la *sitcoms* animée représente un genre atypique qui offre la possibilité

de diffuser des discours oppositionnels, théorie qui s'inscrit ainsi en contradiction avec la proposition commune selon laquelle les médias « *contribuent le plus souvent, au renforcement du statu quo et des rapports sociaux déjà institués* » (Breton et Proulx, 2012, p.166). En effet, il semble que le *cartoon* se présente comme le moyen idéal pour diffuser de tels contenus. Matthew A. Henry, qui applique à *The Simpsons* le concept de *media virus* de Rushkoff (textes médiatiques qui infectent de manière subversive le système social dominant), propose le constat suivant: « *the audience interested in its subversive attitudes is not large enough to keep the show in business, but the millions of kids who tune in every week to watch Bart are.* » (2012, p.38) Ainsi, l'assurance de posséder une audience forte et stable s'intéressant au « *slapstick humor* » pourrait permettre à la série de développer en parallèle des contenus plus audacieux s'adressant à un public différent et plus restreint. Cela peut probablement être appliqué au cas de *Family Guy*, même si les millions d'enfants sont remplacés par des millions d'adolescents, de par la présence de certains contenus explicites, et, d'une manière générale, d'un humour plutôt destiné aux jeunes adultes. De plus, selon la théorie de Berkman évoquée plus tôt, le recours à l'animation serait un moyen de transgresser le « politiquement correct » plus facilement. Or, selon David Campbell dans son ouvrage *Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity* (1998), les discours véhiculés par les produits culturels participent à la construction du sens donné aux enjeux politiques au même titre que les acteurs sociaux et politiques. Cette hypothèse nous apparaît particulièrement intéressante dans une perspective de diversification des discours occupant l'espace public.

Aussi nous semble-t-il important de partir à la rencontre du public de tels programmes, afin d'étudier la forme prise par la réception de ces textes médiatiques particuliers, et ce pour une raison simple : il ne suffit pas de diffuser des messages politiques pour participer à l'espace public, il est également nécessaire que ces messages soient reçus. Selon Serge Proulx, qui reprend la notion de « public en relation » de Nightingale (1996), les textes médiatiques sont des « *pôles de*

ressources symboliques et cognitives mis à la disposition des spectateurs pour l'élaboration quotidienne de leurs récits personnels concernant la sphère publique et l'exercice éventuel de leur citoyenneté » (1998, p.156). Dans cette perspective, il ne s'agit pas ici de présupposer la réaction des téléspectateurs par l'étude du texte en lui-même, mais plutôt de placer au centre de notre analyse l'interaction entre texte et lecteur, les constructions sémantiques qui en découlent et l'appropriation qui en est faite. Si la réception des *sitcoms* animées – et des Simpson notamment – a déjà pu être étudiée (Alters, 2003; J. Gray, 2006; Nixon, 1999), cela n'a pas encore été réalisé d'un point de vue politique, et c'est donc ce que nous nous proposons de faire dans le cadre de ce mémoire.

1.5. Question générale et questions spécifiques de recherche

Afin de répondre à cet objectif de recherche, notre travail se construira autour de la question générale de recherche suivante :

Comment le contenu politique présent dans *Family Guy* joue-t-il un rôle dans l'intérêt qu'éprouve le public pour la série ?

Cette question de recherche sera appuyée par deux questions spécifiques, elles-mêmes construites autour de deux thèmes. Premièrement, celui de la réception du politique. Nous tenterons ainsi de découvrir si les messages politiques sont effectivement reçus par l'audience de la série. Deuxièmement, nous nous intéresserons à la fidélisation. Il s'agira ici de réfléchir quant à la place occupée par le discours politique dans le développement d'une affection des téléspectateurs pour la série : s'agit-il d'un élément principal, secondaire, ou bien négligeable ?

1.6. Pertinence sociale

Du point de vue de la pertinence sociale, il nous apparaît intéressant de déterminer si la culture populaire peut être acceptée comme lieu de diffusion de discours politiques, car nous avons pu voir que ce type de programmes peut notamment permettre la diffusion de discours politiques différents, voire de contenus oppositionnels. Par conséquent, les *sitcoms* animées pourraient se constituer comme des textes médiatiques offrant de la visibilité à des types de discours peu ou pas toujours relayés sur la scène politique traditionnelle.

De plus, le public de la télévision a pu, au cours des dernières décennies, se voir accorder un certain droit de parole grâce au développement des travaux en réception. Il s'agit ici de continuer dans cette voie, ce qui nous permettra par ailleurs d'obtenir une meilleure compréhension des mécanismes de lecture et de construction de la signification.

2. CADRE THEORIQUE

Notre cadre théorique abordera deux concepts distincts, mais qui, une fois mis en rapport l'un avec l'autre, nous permettront de réaliser efficacement notre analyse de la réception. Tout d'abord, nous nous proposons d'examiner le terme de politique, afin de dégager une définition claire de ce que nous placerons au cœur de notre analyse, à savoir le discours politique de *Family Guy*. Nous tâcherons ensuite de comprendre ce que sont précisément l'ironie, la satire et la parodie, et, nous mettrons en lumière l'importance de la littérature médiatique dans le cadre de la réception des *sitcoms* animées.

2.1. Définir le politique

Afin d'étudier la réception du discours politique de la série *Family Guy*, il nous apparaît tout d'abord essentiel de clarifier notre position quant à la définition du terme de « politique » dans le cadre de notre analyse. En effet, il s'agit là d'un mot extrêmement chargé sémantiquement, et donc profondément ambigu, au point que sa définition peut varier très largement selon le contexte dans lequel il est utilisé. Afin de pouvoir mettre en lumière et délimiter, dans les propos de l'audience de la série, les réponses se rapportant au politique, il est donc nécessaire de déterminer auparavant le sens exact attribué à ce terme pour notre recherche.

Selon Philippe Ségur, le politique, envisagé étymologiquement au travers du terme grec *polis*, peut être défini comme « un ensemble de relations organisées sur un territoire entre les personnes disposant d'un certain statut » (1996, p.6). Cependant, d'autres étymologies du terme politique peuvent également être retenues (*politeia*, *politikè*), dont les significations sont différentes, et qui désignent des aspects distincts de la réalité sociale. De même, les concepts théoriques utilisés pour circonscrire le

politique dans le cadre d'un travail scientifique particulier ne sont souvent plus valides pour la recherche suivante, au point que nombreux sont ceux qui renoncent à l'idée même d'en fournir une définition.

Nous nous proposons ici de partir de la dichotomie, souvent retrouvée dans les ouvrages de science politique, qui sépare « le » politique (au masculin) de « la » politique (au féminin). Cet examen de la notion de politique et des objets qui s'y rattachent nous permettra de circonscrire notre propre conception de ce que représente le politique dans le cadre de notre travail.

2.1.1 Le politique ou la politique ? Selon Jacques Rancière, Chantal Mouffe et Marcel Gauchet

Une première forme de circonscription de la notion de politique peut donc être opérée via une distinction *du* politique au masculin et de *la* politique au féminin. Nous avons ainsi retenu trois auteurs prolifiques en théorie politique, qui proposent chacun des définitions, plus ou moins proches, de cette dichotomie.

Selon le philosophe et historien Marcel Gauchet, le politique, au masculin, serait constitué de ce qui « permet à la société de tenir ensemble » (2007). Cela se rapporte à tous les aspects de la vie de la « cité » (la *polis*, tel qu'évoqué plus haut), à sa structure et à son fonctionnement, c'est-à-dire finalement à la coexistence des individus dans nos sociétés multiples et diversifiées. C'est donc en quelque sorte la manifestation du Contrat Social de Rousseau (1762), qui est la convention par laquelle les individus renoncent à certaines de leurs libertés en faveur d'un homme ou d'une assemblée, afin de permettre la vie en communauté organisée. Ainsi, tel que l'énonce Gauchet : « si l'on veut penser une communauté humaine comme telle, il faut l'appréhender sous l'angle du politique, qui est l'élément au travers duquel elle

s'ordonne et se définit. » (2002, p.283). Le politique s'identifie alors à la société, il en est un élément structurel essentiel, « ce qui soutient par en bas » (Gauchet, 2008, p.69). Par conséquent, le politique est présent dans des domaines aussi variés que l'économie, le droit, la santé, la sociologie, etc., domaines qui forment la problématique du « vivre ensemble » dans l'espace public.

Toujours selon Gauchet, la politique, au féminin, est quant à elle constituée de toutes les activités qui ont trait au pouvoir par représentation. Elle est la « prise active de la société sur elle-même au travers d'un pouvoir séparé » (1985, p.16). Cela désigne plus précisément l'art politique, ou la vie politique professionnelle, qui comprend la lutte pour le pouvoir, les affrontements entre les hommes et les femmes élus ou qui souhaitent l'être, et les partis auxquels ils appartiennent. La politique se rapporte bien sûr également à toutes les techniques communicationnelles qui découlent de ces pratiques, telles que la maîtrise de la rhétorique. Gauchet qualifie d'ailleurs la politique de « trait permanent de la condition humaine » (Gauchet, 2002, p.275). La politique est donc à envisager en tant que domaine d'action, qui forme une composante du politique, au masculin.

Jacques Rancière, philosophe et théoricien critique, a quant à lui développé sa pensée politique au travers de plusieurs de ses livres, qui tous reposent sur l'idée de l'égalité des intelligences comme seul principe universel (Rancière, 1995, p.64). Selon l'auteur, c'est une présupposition, au sens d'un axiome, c'est-à-dire « quelque chose qui doit être présupposé pour pouvoir être vérifié » (Rancière, Benvenuto, Cornu, & Vermeran, 2005). Il ne s'agit pas d'affirmer que tout le monde est également capable des mêmes prouesses intellectuelles mais simplement de refuser toute idée d'un rapport de domination basé sur l'ignorance par les dominés des mécanismes de domination auxquels ils sont soumis. Rancière prend l'exemple du maître et de l'élève, relation qui suppose que l'élève comprend le langage du maître pour que le savoir lui soit partagé. Il y a donc dès le départ présupposition d'un minimum

d'égalité entre dominant et dominé. Rancière ajoute que tout programme visant à redonner aux dominés le contrôle de leur existence n'est pensable que si l'on suppose l'égalité des intelligences. C'est à partir de ce principe que sa vision de la notion de politique se développe, selon trois concepts différenciés : la police, la politique, et le politique.

La police est, en premier lieu, le processus de l'ordre social, ou du gouvernement, c'est-à-dire qu'elle comprend la répartition et la hiérarchisation des places et des fonctions, mais aussi la légitimation de cette hiérarchie. Profondément inégalitaire, elle est également le lieu du partage du sensible, qui est la détermination de ce qui est visible et audible dans la société, c'est-à-dire de la parole dans l'espace public, et des individus à qui elle est attribuée.

La police s'oppose alors en tout point à la politique, qui est quant à elle constituée du processus d'émancipation des sans-titres, ou « sans-part », et que Rancière définit de la manière suivante : « le jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de la vérifier » (Rancière, 2004 [1998], p.83). S'appuyant sur le principe de l'égalité de toutes les intelligences, la politique est le « traitement d'un tort » (Ibid.) par la démonstration de l'égalité de tous. Elle vient ainsi déranger le partage du sensible défini par la police à l'aide d'actions collectives reposant sur le principe de l'égalité, qui créent un « espace polémique » (Ibid., p.87) dans lequel des sans-part peuvent alors obtenir une visibilité en tant qu'êtres de parole.

Enfin, le politique au masculin se constitue, quant à lui, comme le lieu de rencontre et d'affrontement constant de ces « deux processus hétérogènes » (Ibid., p.83). En effet, la police et la politique doivent être pensés de manière relationnelle, car la police « n'existe pas sans la politique dans la mesure où l'ordre social s'efforce toujours d'éliminer la politique et [...] la politique ne se construit qu'en opposition avec une police déterminée » (Rueff, 2013, p.191).

Enfin, l'auteure Chantal Mouffe, dans un texte en anglais, propose quant à elle une distinction entre *politics* et *political*. Le terme *politics* est, selon Mouffe, à associer avec « *the manifold practices of conventional politics* » (2005a, p.8), mais aussi avec la science politique. Se rattachant à la dimension ontique selon la distinction proposée par Heidegger (1986), le terme *politics* se rapporte ainsi à ce qui est concret, spécifique, et local.

Par opposition, la notion de *political* appartient quant à elle à l'ontologique, et est défini par Mouffe comme suit : « *by 'the political' I mean the set of practices and institutions through which an order is created, organizing human coexistence in the context of conflictuality provided by the political* » (Mouffe, 2005a). Le *political* est ainsi le domaine de la philosophie politique, car il concerne la structure profonde qui sous-tend l'ontique, c'est-à-dire « *the very way in which society is instituted* » (pp. Ibid., p.9). On retrouve ici l'idée de Gauchet selon laquelle le politique s'identifie à la société. Or, selon Mouffe, qui s'inspire elle-même d'une théorie développée par le controversé Carl Schmitt, le domaine du *political* est un espace composé de jeux de pouvoir, de conflits et d'antagonismes. Il se définit en effet par les interactions existant entre des groupes, ou plus précisément par la constitution de chaque groupe en un « *nous* » par rapport à un « *eux* », c'est-à-dire selon un principe de « *friend/enemy grouping* » (Schmitt, 1976). Le *political* est ainsi profondément partisan et mobilisateur de passions, ce qui a pour conséquence la constante possibilité de l'apparition d'antagonismes. Pour Mouffe, il est ainsi impossible d'atteindre un consensus rationnel entièrement inclusif, tout consensus étant forcément le résultat d'un procédé d'exclusion de certaines opinions. Cela implique que tout ordre institué est le résultat d'une prise de décision ayant exclu d'autres possibilités, c'est-à-dire que tout ordre social quel qu'il soit est politique puisque contingent. « *Things could always be otherwise* », toute hégémonie étant le résultat de « *sedimented practices* ». La frontière entre le *political* et le social est donc fondamentalement instable.

Dans ce contexte, la notion de *politics* définie plus haut est constituée de « tentatives de domestication du political, de maintien à distance des forces de destruction et d'établissement de l'ordre »³ (Mouffe, 2005b, p.141). Elle est donc toujours amenée à traiter les conflits et les antagonismes inhérents à son activité.

2.1.2 Le politique, le socio-politique et le protopolitique

L'apport de ces trois auteurs nous permet de proposer notre propre définition du terme de politique en vue de la réalisation de notre travail sur la série *Family Guy*. En effet, trois des concepts énoncés possèdent des traits communs, qui peuvent être regroupés, offrant ainsi une vision que nous considérons comme opérationnelle pour notre étude de réception : le politique au masculin chez Rancière et Gauchet, et le *political* de Mouffe, qui peut légitimement être rapproché de ces deux derniers, et donc traduit en français en tant que politique au masculin. La réunion de ces trois auteurs nous amène donc à la définition suivante : le politique est constitué de tout ce qui se rapporte à la vie de la « cité », ou plus précisément de la communauté humaine considérée. Non pas libre et rationnel, mais plutôt pétri de passions et d'animosités, il est composé de jeux de pouvoir, de conflits et d'antagonismes. Le politique est le lieu de lutte pour le partage du sensible. Il est le point de rencontre et d'affrontement entre l'ordre institué et les processus d'émancipation et de contestation de cet ordre. Il est donc un élément structurel essentiel de la société, et est intimement lié au social.

Il se retrouve alors logiquement dans les problèmes dits sociaux, c'est-à-dire toutes les questions issues du constat d'une discordance entre les standards sociaux – « les valeurs morales d'une société » (Dorvil & Mayer, 2001, p.3) - et les conditions

³ Traduction libre.

réelles d'existence. Cela inclut par exemple les questions de la criminalité, du chômage, ou encore de la qualité et de l'accessibilité de l'éducation, de l'identité, etc. De même, le politique se retrouve dans tous les domaines de la vie publique (économie, santé, droit, etc.) et peut même apparaître dans le cas de problèmes a priori privés qui sont devenus publics, processus décrit par Céfaï comme étant composé de 4 étapes : formulation du problème, identification, reconnaissance et établissement ou stabilisation (1996, p.57-59).

Cette définition nous semble pertinente car elle nous permet d'ouvrir l'analyse à toutes les problématiques qui se retrouvent au cœur de l'espace public. Mais une question reste à considérer, qui est celle du protopolitique. Ce terme qualifie les revendications qui possèdent une dimension politique de par leur valeur critique, mais qui n'ont ni projet ni organisation (Mauger, 2006), c'est-à-dire qu'elles ne parviennent pas à « produire un discours de portée politique en public » (Carrel & Rosenberg, 2011, p.128), et n'ont donc pas le potentiel d'influencer l'ordre social en place. Il sera intéressant au cours de notre analyse de tenter de discerner si le public de la série perçoit le discours politique de *Family Guy* comme étant politique ou bien plutôt proche du protopolitique.

Mais avant d'étudier la réception du discours politique de *Family Guy*, il sera nécessaire de s'intéresser à la manière dont ce discours est véhiculé, c'est-à-dire aux caractéristiques de mise en forme choisies par les scénaristes de la série.

2.2. Ironie, satire, et parodie

Family Guy, et les *sitcoms* animées en général, sont réputées pour avoir recours à un type d'humour bien particulier, tantôt appelé ironie, tantôt satire, ou bien encore parodie, les auteurs ayant choisi d'étudier ce genre de programmes n'étant

visiblement pas parvenus à convenir d'un accord mutuel. La distinction entre humour et ironie, et les genres qui s'y rattachent (parodie, pastiche, farce, polémique, satire, etc.) a déjà pu être traitée, et notamment de manière très détaillée dans les ouvrages de Gérard Genette (voir *Palimpsestes : La littérature au second degré*, 1982 ou *Figures V*, coll. « Poétique », 2002). Cependant, nous avons décidé de retenir, pour notre cadre théorique, la distinction entre ironie, satire et parodie, proposée par la professeure en théorie littéraire Linda Hutcheon en 1981, dans sa publication intitulée : *Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie*.

L'ironie y est définie, dans un premier temps, comme un « trope rhétorique » consistant en une « inversion sémantique », permettant ainsi la création d'une « anti-phrase » (1981, p.140). Décrite par Bybee et Overbeck comme une figure critique « *that helps us to break through surface meaning to see and understand the 'true' nature of things in a new and deeper way* » (2001, p.5), elle s'inscrit du point de vue de ces auteurs comme un outil particulièrement utile permettant d'accroître notre « *critical consciousness* ».

La parodie et la satire sont, toujours selon Hutcheon, deux genres littéraires distincts, qui offrent à l'ironie une place privilégiée, en tant que composante définitionnelle essentielle. La parodie est plus précisément définie par Hutcheon comme « une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant, d'un enchâssement du vieux dans le neuf » (1981, p.143). Elle est donc liée à un mécanisme intertextuel. La satire consiste, pour sa part, en une « forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant » (1981, p.144). Elle est donc « *ameliorative in its intention* » (1985, p.62) et a, en toute logique, recours à l'extratextualité.

Par conséquent, la différence entre parodie et satire va se trouver dans la « cible visée », car la parodie fait référence à un texte alors que la satire fait référence à des pratiques morales ou sociales. Cela confirme la proposition de Northop Frye évoquée

plus tôt selon laquelle la satire a pour finalité le changement social (1957, p.223). Considérant le fait que notre recherche a pour objet d'étude le discours politique de *Family Guy*, il s'agira donc d'étudier la réception du contenu satirique de la série.

Or, Hutcheon ajoute (dans un texte publié quelques années plus tard) que l'ironie est intimement liée au politique (1995), car son pouvoir de déconstruction se présente comme une première étape pouvant mener vers l'action politique, tandis que son caractère oppositionnel offre la possibilité d'une force critique majeure. Il s'agit là d'un point particulièrement intéressant à prendre en compte dans l'analyse de la réception de la satire présente dans *Family Guy*.

Cependant, ces possibilités offertes quant au contenu politique sont à nuancer car, comme l'indique Kevin J. H. Dettmar :

a viewer's presuppositions not only influence, but probably even dictate, the program s/he sees. [...] Irony has the tendency to confirm whatever angle of vision a reader or viewer brings with him/her to the text, and this raises troubling questions about the efficacy of irony as a political strategy. (2003, p.97).

De plus, toujours selon cet auteur, l'ironie serait devenue aujourd'hui le mode de discours dominant, et ce tout particulièrement dans le cadre de la culture populaire. L'ironie perdrait ainsi son pouvoir critique pour devenir plutôt un moyen de rassurer « *the hip kids that they are still hip* » (2003, p.85), réaffirmant alors le *statu quo*. Au regard de ces observations, il est donc important de garder à l'esprit que l'efficacité de l'ironie, et des genres qui l'intègrent, peut être sévèrement remise en doute en matière de politique. Finalement, tel que le conclut judicieusement Wayne Booth : « *irony risks disaster more aggressively than any other device. But if it succeeds, it will succeed more strongly than any literal statement can do* » (1974, p.41-42).

Cette incertitude à propos de l'efficacité de l'ironie peut être expliquée aisément par la prise de conscience de la place essentielle qu'occupe le lecteur dans le mécanisme

de ce trope rhétorique. En effet, toute ironie, quelle qu'elle soit, exige du récepteur qu'il dirige son acte de lecture « au delà du texte [...] vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique, de l'auteur » (Linda Hutcheon, 1981, p.141). L'ironie requiert donc possiblement une stratégie de lecture plus sophistiquée.

Or, selon William J. Savage Jr., les *sitcoms* animées soulèvent justement un problème quant à l'attitude du lecteur vis-à-vis de leur contenu. En effet, Savage constate qu'il existe une certaine logique interprétative qui est mise en œuvre lorsque les lecteurs considèrent qu'ils se trouvent face à un texte dit « sérieux », et qui les amène à chercher un deuxième niveau de lecture, plus réfléchi, plus sophistiqué. Mais cette logique interprétative ne serait pas appliquée par les lecteurs aux *sitcoms* animées car ils ne leur accorderaient pas le crédit nécessaire, en raison de leur « *traditional low cultural status* » (2004, p.221). Ainsi, toute interprétation dépend des présuppositions que les récepteurs apportent à leur lecture, et cela a bien sûr un impact considérable sur la réception de programmes tels que *Family Guy* et autres *The Simpsons*. Savage offre donc la conclusion suivante : « *In the end, the issue is not whether The Simpsons or South Park simply are cultural critiques of corporate America, forms of oppositional culture, but whether sophisticated readers are prepared to interpret them as such.* » (Ibid., p.219).

Au problème de l'attitude du lecteur vis-à-vis du texte vient de plus s'en ajouter un second : celui de ses compétences, de sa capacité à déchiffrer ce qui est implicite, c'est-à-dire de sa littératie médiatique.

Les *sitcoms* animées, de par leur recours à l'ironie sous une forme tantôt satirique, tantôt parodique, requièrent l'adoption d'une logique interprétative particulièrement sophistiquée. Cela suppose naturellement que le lecteur possède certaines compétences nécessaires à l'application de cette logique interprétative, ce que Jonathan Gray nomme la « *media literacy* », ou littératie médiatique. Celle-ci est définie par Gray comme « *one's understanding of the medium, what one knows or*

expects of its structure, genres, and tropes, and how one has been trained to make sense of its messages, style, and rhetoric » (2005, p.223). La littératie médiatique se présente donc comme la perception qu'un individu a acquis de la rhétorique des messages médiatiques qu'il consomme. Mais elle comporte également une dimension supplémentaire, que l'on pourrait qualifier d'idéologique. Caractérisée par Masterman, spécialiste de l'éducation aux médias, celui-ci la définit comme suit :

An ability to make sense of media messages and the media industries while aware of, or at least attuned to, issues of how and in whose interests they work, how they are organized, how they produce meaning, how they go about the business of representing 'reality', and of how those representations are read by those who receive them. (1997, p.25)

Dans un monde où les médias jouent un rôle clé « *in depicting and scripting a sense of reality* » (J. Gray, 2005, p.223), cette compétence devient, en conséquence, essentielle.

En effet, tel que le démontre Naomi Rockler dans son étude intitulée « *Overcoming "It's Just Entertainment": Perspective by Incongruity as a Strategy for Media Literacy* », il est toujours possible pour un individu de concevoir des excuses lui permettant de s'engager pleinement dans la consommation d'un produit médiatique sans aucune distanciation quant à l'idéologie qu'il véhicule. Ainsi, des étudiants proposent par exemple quatre prétextes leur permettant d'exempter un film de Disney de tout biais politique, historique ou matériel : « *it's only for children, it's only fantasy, it's only a cartoon, and it's just good business.* » (2002, p.17) Il est intéressant de relever que deux des idées exprimées ici (« *it's only for children* » et « *it's only a cartoon* ») sont souvent également invoquées dans le cas des *sitcoms* animées, bien que leur objet soit radicalement différent. Ce modèle d'argumentation permet donc de classer le film de Disney en tant que divertissement pur et le texte ainsi sanctionné est alors « *somehow centrifuged from ideological forces* » (Ibid.). Le développement d'une littératie médiatique permettrait bien sûr d'éliminer ce type de

raisonnement, et c'est pourquoi de nombreux auteurs s'accordent sur la nécessité de créer des programmes d'enseignement dans ce domaine (Bruna, 2004; Bybee & Overbeck, 2001; J. Gray, 2005; Hobbs, 1998). Ainsi, il semblerait que la littératie médiatique soit nécessaire pour que le public de *Family Guy* développe un intérêt pour le discours politique de la série.

Jonathan Gray va plus loin lorsqu'il propose une réflexion quant au potentiel que possèdent les *sitcoms* animées elles-mêmes dans une optique de développement du niveau de littératie médiatique de leur public. S'intéressant à *The Simpsons*, Gray souligne ainsi la manière particulière dont la série utilise l'autoréflexivité, l'intertextualité et une structure narrative non conventionnelle, procédés qui lui confèreraient une capacité « *to write back to and even write over other texts and genres, to contextualize and recontextualize other media offerings, and thus to teach and engender a media literacy of sorts* » (2006, p.2). Gray insiste particulièrement sur la capacité que possède la parodie à disposer des pouvoirs de la comédie et de l'intertextualité « *in order to "teach" the techniques and rhetoric of televisual texts and genres* » (2005, p.223). On retrouve bien là les compétences correspondant au développement d'une littératie médiatique. Le recours à l'ironie et aux genres qui l'accompagnent se constituerait donc, selon Gray, comme un procédé didactique qui encourage le public à prendre conscience de la structure des messages médiatiques qu'il reçoit. Ce point de vue est partagé par Valérie Weilunn Chow pour qui l'autoréflexivité de la série permet de reproduire les conventions communes de la télévision tout en démystifiant sa marchandisation « *by breaking down the process of [television's] own production, pointing to its own status as a commodity, and (re)packaging the resulting contradiction into yet another product for viewer consumption.* » (2004, p.109).

Or, si les *sitcoms* animées se présentent effectivement comme des programmes qui possèdent la capacité de développer la littératie médiatique de leurs lecteurs, alors

elles ne requièrent plus de ces derniers l'existence préalable d'une littératie médiatique développée, ce qui les rend donc potentiellement accessibles à tous. Tel que le propose Dettmar, « *the show does not preach* » (2003, p.105) mais tente plutôt de motiver tout un chacun à réaliser sa propre analyse des produits médiatiques, et donc des problèmes sociaux, culturels et politiques occupant l'espace public. Il s'agit là d'un point important car cela signifierait que les messages politiques véhiculés par *Family Guy* peuvent être compris par tous, et sont donc interprétés et appréciés en toute connaissance de cause. Il s'agira dans le cadre de notre analyse de vérifier cette hypothèse.

Nous avons conscience que notre cadre théorique semble se concentrer plutôt sur l'analyse du contenu de la série. Cependant, nous inspirant des travaux sur l'encodage et le décodage de Stuart Hall, nous considérons que ces différents concepts se révéleront fondamentaux dans l'étude de la réception du discours politique de *Family Guy*. En effet, selon Hall, s'intéresser au décodage d'un texte suppose d'étudier la réception de celui-ci, mais tout en ayant réalisé « une analyse préalable des structures du texte médiatique » (Proulx, 1998, p.128). Nous n'allons néanmoins pas aussi loin que Hall dans l'analyse textuelle car nous n'avons pas recours à des concepts sémiotiques développés. De plus, tel que l'énonce Serge Proulx, l'étude de la réception a pour objet l'analyse de « l'interaction qui existe entre les contenus médiatiques et les lectures qui en sont faites par leurs usagers », constituant ainsi un modèle tridimensionnel, à la fois « sémiotique, conversationnel et ethnosociologique » (Proulx, 1998, p.125). Notre travail suit ce modèle, en partant du texte pour se tourner ensuite vers le lecteur, le premier n'existant de toute façon pas indépendamment du second.

Nous avons ainsi traité successivement, via le développement de notre cadre théorique, du contenu, de la forme, puis de la transmission des messages politiques présents dans la série *Family Guy*. Nous avons pu associer le terme de politique à la

problématique du « vivre ensemble » dans nos sociétés contemporaines. Nous avons également déterminé que l'ironie, et le genre de la satire notamment, constituent un véhicule particulièrement efficace pour la transmission de messages politiques, à condition que le lecteur soit disposé à l'interpréter dans ce sens. Conséquemment, nous avons réfléchi quant à la nécessité pour les lecteurs de disposer d'une certaine littératie médiatique afin d'appréhender le discours politique de *Family Guy*, et avons mis en lumière la nécessité de considérer cette question dans notre analyse de la réception.

Il s'agira donc désormais, dans notre troisième chapitre, de présenter de manière claire et précise la méthode de recherche que nous avons adoptée. Dérivée directement de notre cadre d'analyse, celle-ci nous permettra, à terme, de répondre à notre question de recherche.

3. METHODOLOGIE

Nous développerons, au travers de cette troisième partie de notre mémoire, notre démarche de recherche, ainsi que les raisons de notre choix de forum. Suivront les instruments de cueillette et de traitement des données, les étapes de la recherche, et enfin les aspects éthiques liés à notre méthodologie.

3.1. La problématique de la réception

Le média télévisuel a pu, depuis son apparition, être approché par les chercheurs selon des paradigmes radicalement différents. Nous procéderons ici à un rapide examen de quelques-unes des principales évolutions ayant marqué les études de télévision, pour ensuite exposer nos choix méthodologiques.

Ayant, et ce sans grande surprise, suscité tout d'abord une grande inquiétude chez les intellectuels, le petit écran fut naturellement soupçonné d'être un instrument de manipulation des masses. Adorno et Horkheimer, tous deux membres de l'École de Francfort, développèrent ainsi le concept d'industrie culturelle pour décrire la réalité de cette nouvelle culture uniformisée et standardisée, à laquelle la télévision prend part. Persuadés que la reproduction mécanisée des œuvres d'art aurait pour conséquence la perte de leur aura (Benjamin, 2013), les deux auteurs étaient ainsi convaincus que la culture de masse travaillait à la préservation du *statu quo* et la résignation par le plaisir de ceux qui la consomment (1974). Cette vision de la télévision, et des médias de masse en général, sera bien sûr nuancée au cours des années qui suivront.

Les travaux menés par l'École de Columbia, et notamment la théorie du *two-step-flow of communication* de Lazarsfeld, furent une première étape en ce sens. Ayant émis des doutes quant aux effets directs et puissants des médias, Lazarsfeld décida ainsi de vérifier empiriquement ces affirmations. S'intéressant à la manière dont se forment les opinions politiques, ses résultats l'amènèrent à proposer un modèle de communication en deux temps, dans lequel les médias n'influencent pas directement les populations mais sont plutôt consommés par des leaders d'opinion, qui transmettent ensuite leurs choix politiques à leur entourage. Cette théorie attribuait ainsi aux médias des effets limités et indirects.

Au début des années 70 apparut un autre type d'approche, qui s'inscrira en rupture avec le paradigme dominant des effets, pour s'intéresser plutôt à la question de ce que le public fait avec les médias, et donc au pôle de la réception, selon le schéma de la communication de Shannon et Weaver (1949). Ce mouvement sera initié à nouveau par l'École de Columbia, avec notamment Blumler et Katz (1974), par le développement du courant des *Uses and Gratifications*. Ses théoriciens développèrent un modèle selon lequel les biens médiatiques sont consommés dans le but de répondre à divers besoins individuels et sociaux des individus. On passe donc d'une vision d'un spectateur passif absorbant les contenus qui lui sont véhiculés à celle d'un spectateur actif, dont la consommation des biens médiatiques est motivée (plus ou moins consciemment) par des besoins psychologiques subjectifs. La masse des spectateurs est transformée en une multitude d'individualités. Katz, Gurevitch et Blumler déduiront notamment de leurs résultats empiriques l'idée que les individus utilisent les communications de masse « pour se connecter (parfois se déconnecter) à travers des relations instrumentales, affectives ou d'intégration avec d'autres » (1974, p.513). Ainsi, la télévision serait plutôt associée à un besoin pour l'individu de se retrouver connecté à la société. Le modèle fonctionnaliste des *Uses and Gratifications* fut critiqué pour sa tendance individualisante et psychologisante, qui

ne laisserait pas assez de place au contexte socio-culturel dans lequel évoluent les individus.

Ce fut un autre courant, se développant parallèlement, qui fut à proprement parler le réel initiateur des études de réception critiques: l'Ecole de Birmingham, autrement appelée courant des *Cultural Studies*. Prenant en compte l'ancrage socioculturel et socioéconomique des individus dont elles étudient le processus de réception, les *Cultural Studies* se posent « en rupture avec le modèle psychogiste » (Breton et Proulx, p.247) des *Uses and Gratifications*. L'Ecole de Birmingham commença à développer des études de réception au cours des années 80, avec la célèbre étude sur l'émission *Nationwide* réalisée par David Morley et Charlotte Brundson (1999) en application du modèle d'encodage et de décodage proposé par Stuart Hall (1980). Prenant en compte la différence des contextes socio-culturels de l'émetteur et du récepteur, ce modèle postule que les différentes réceptions d'un même texte sont dues à l'emploi de codes différents lors de l'encodage et du décodage. Hall ne croit cependant pas en une polysémie infinie des textes, mais distingue plutôt trois modèles de lectures possibles : la lecture préférentielle, la lecture négociée et la lecture oppositionnelle. L'idéologie sociale dominante serait inscrite dans le texte, et correspondrait à la lecture préférentielle pratiquée par la plupart des récepteurs. Les résultats empiriques du travail de Morley, constitués d'entretiens de groupe réalisés à la suite du visionnage d'une émission télévisée de nouvelles relativement légère, se révélèrent majoritairement composés de lectures préférentielles, mais aussi d'un petit nombre de lectures oppositionnelles.

Le type de méthodologie adoptée par Morley et d'autres posent cependant un problème, que Dayan définit comme une confusion entre audiences et publics. Le public se définit selon lui comme possédant une sociabilité, mais aussi une capacité de délibération interne, une capacité de performance commissive (présentation de soi qui nous engage face à d'autres), une capacité de commande (traduire ses goûts en

demandes), et enfin une forme réflexive, c'est-à-dire une capacité à s'auto-imaginer (Dayan, 2000, p.433). Par contraste, une audience n'est caractérisée ni par une sociabilité, ni par une performance, ni par une référence commune à un univers partagé. Elle est plutôt la manifestation d'une réponse à une offre. Dayan indique que le groupe de lectures oppositionnelles issu des résultats de Morley est le seul qui constitue un public, parce qu'il est presque entièrement composé de membres actifs d'organisations syndicales, c'est-à-dire d'individus militants capables de prises de parole publiques pour la défense de valeurs (2000, p.439). Leurs lectures sont donc complètement différentes du reste des résultats obtenus, qui eux sont produits par une audience.

Plus généralement, le problème qui se pose ici est celui de donner la parole à des spectateurs qui ne l'ont pas sollicitée, en érigeant en public ce qui n'était au départ qu'une audience. Les individus sont, de fait, amenés à transformer leur expérience de réception en discours, formant pour cela une argumentation qui n'a rien de naturel. Le dispositif méthodologique les « encourage alors à adopter un rôle, à procéder à une 'présentation de soi' », créant par là-même un « artefact spécifique : une prise de parole critique chez des spectateurs pour lesquels une telle performance est exotique ou incongrue » (Dayan, 2000, p.438). La méthodologie utilisée par la plupart des premières études de réception, qui consiste en une organisation de visionnages dans des salles universitaires suivies de discussions de groupes, amène ainsi à étudier un processus de réception foncièrement artificiel.

Afin de remédier à ce problème, les chercheurs se tournèrent vers des approches inspirées de l'ethnographie, dans le but d'étudier la réception dans son contexte « naturel », c'est-à-dire la famille ou le foyer. L'idée qu'il existerait des publics d'une émission spécifique fut en outre écartée, les spectateurs usant rarement de la télévision pour regarder un seul programme de façon isolée. Les recherches proposèrent ainsi une vision des programmes comme part d'un flux télévisuel

« multiple et permanent » (Breton & Proulx, 2012, p.252). Des chercheurs tels que Morley (1986), Silverstone (1989), Lull (1990) ou encore Proulx et Laberge (1995) s'invitèrent alors dans le domicile de familles, afin d'observer et de réaliser une description fine de la manière dont la télévision prenait part à leur quotidien.

C'est au cours des années 90 qu'apparut également le modèle texte-lecteur, développé notamment par Livingstone (1989) et Dayan (1992), et qui dérivait lui-même des travaux en critique littéraire de l'École de Constance. Ce modèle combine une analyse sémiologique du texte à une analyse empirique de l'interprétation faite par le spectateur. Dayan met cependant fermement en garde contre les dérives découlant des concepts de « polysémie » et de « résistance », par lesquels certains confèrent au spectateur une position de toute puissance.

Ayant fait le choix d'inscrire notre travail dans le cadre des études de réception, notre méthodologie se construira donc de manière à prendre en compte les divers dangers et insuffisances que nous avons soulignés parmi les modèles précédents.

3.2. Démarche de recherche

Dans l'objectif de répondre à notre question de recherche – à savoir quel est le rôle joué par le discours politique de *Family Guy* dans l'intérêt qu'éprouve le public pour la série – nous avons choisi de réaliser une étude de réception de nature qualitative. En effet, il s'agit, dans le cadre de notre travail, non pas de recueillir des données de type statistiques mais plutôt de nous intéresser en profondeur aux expériences personnelles de réception de la série par le public, via la réalisation d'entretiens individuels.

Pour ce faire, notre méthodologie s'inspire des approches ethnographiques de la réception, en ce que nous avons pour objectif de « donner un droit de parole aux

usagers ordinaires de la télévision » (Proulx, 1998, p.122). Nous nous intéressons à l'interprétation individuelle faite du contenu politique par les membres public de la série car, tel que l'énonce Serge Proulx, la conception du « téléspectateur comme lecteur du texte individuel » suppose « d'étudier systématiquement cette interaction texte/lecteur » (2003, p.78).

Nous avons choisi de constituer notre échantillon du public parmi les membres d'un forum en ligne consacré spécialement à la série. Nous justifions ce choix, d'une part, par le fait que cette méthode nous permet de cibler une population dont nous pouvons être suffisamment certains qu'elle est constituée de personnes investies de manière particulière et effective en tant que public du programme télévisé *Family Guy*. En effet, une part importante de notre recherche reposant sur la relation entre le contenu politique et l'attachement des spectateurs à la série, il était donc nécessaire que nos participants se constituent effectivement comme des spectateurs assidus de *Family Guy*. D'autre part, des raisons financières et géographiques sont bien sûr entrées en considération. Le recours au forum nous a permis d'entrer en contact sans trop de contraintes avec des individus résidant dans des pays différents et que nous n'aurions pu atteindre autrement.

3.3. *Choix du forum et nature des données*

Le forum qui a servi à notre enquête est celui proposé par le site de *l'Internet Movie Database (IMDb)* et qui est consacré spécialement à la série *Family Guy*. Le site de *l'IMDb* constitue en effet une base de données en ligne extrêmement fournie à propos du cinéma et de la télévision notamment, et il offre la possibilité aux internautes de s'exprimer sur des forums particuliers dédiés à chaque œuvre répertoriée. Le forum

public *Family Guy*⁴ est accessible depuis la page d'information consacrée à la série, sous la rubrique « *Message Boards* ». Il est cependant nécessaire de s'inscrire en ouvrant un compte gratuit sur l'*IMDb* pour pouvoir y participer. Nous avons choisi ce forum premièrement parce que le site de l'*IMDb* est extrêmement populaire et visité par environ dix-sept millions de personnes chaque mois aux Etats-Unis⁵, deuxièmement, car le forum possède une moyenne d'activité raisonnable, avec environ une dizaine de réponses par jour, et souvent plus pendant les périodes de diffusion de la série, ce qui nous a permis d'accéder à une population relativement large (Laplace, 2013, p.9).

Il serait possible de situer notre méthodologie dans la mouvance des *fan studies*, en ce que la sélection de membres du public au travers d'un forum dédié à la série peut laisser supposer que les téléspectateurs ainsi choisis se constituent comme des fans de *Family Guy*. Cependant, l'organisation du forum participatif proposé par le site de l'*IMDb* se présente comme une multitude de forums particuliers, chacun dédiés à un programme ou à un individu précis, mais qui sont tous reliés à une même base générale, elle-même constituée de thèmes divers, tels que le *Trivia*, les récompenses officielles, ou même la philosophie. Ainsi, le simple fait de s'inscrire sur l'*IMDb* permet d'avoir accès à l'intégralité des forums existants, et de participer simultanément à l'un ou à l'autre. Nous en avons déduit que les membres présents sur le forum *Family Guy* ne se sont pas nécessairement inscrits sur le site de l'*IMDb* dans l'objectif de parler de la série, et qu'ils peuvent ne pas se constituer comme fans. Nos résultats ont confirmé cette hypothèse car notre échantillon se constitue de différents types de spectateurs.

De plus, le fait que nos répondants soient des fans de la série n'est pas essentiel à notre méthodologie, la condition qu'ils soient des téléspectateurs assidus nous

⁴ Disponible à l'adresse suivante : <http://www.imdb.com/title/tt0182576/board/threads/>

⁵ Source : Quantcast, consulté le 3 janvier 2014, < <https://www.quantcast.com/top-sites> >

apparaissant comme suffisante. Néanmoins, cette question a pu être considérée au cours de notre analyse, car certaines des personnes interrogées se sont effectivement révélées comme pouvant être qualifiées de fans de la série. Ce point sera développé plus avant dans notre chapitre d'analyse.

La première partie des données recueillies a été constituée d'une période d'observation, durant environ deux semaines, de l'activité du forum *Family Guy* de l'*IMDB*. Nous avons enregistré et classifié chaque nouvelle publication, afin de pouvoir construire un premier canevas des différents sujets qui semblent mobiliser l'attention du public de la série, et qui procurent matière à discussion aux membres du forum. Les informations recueillies ont été utilisées pour constituer le contenu de notre questionnaire, et elles ont également été mobilisées au cours des entretiens eux-mêmes lorsque cela s'avérait pertinent⁶.

La seconde partie des données recueillies est quant à elle constituée d'une douzaine d'entretiens individuels semi-directifs, d'une durée allant de vingt à cinquante minutes, que nous avons réalisés avec des répondants recrutés parmi les membres du forum. Un questionnaire leur a été soumis, qui a été modulé au cours de chaque entretien en fonction des réponses obtenues. Les résultats obtenus via les entretiens ont également été classifiés et référencés, selon la méthode de l'analyse de contenu catégorielle, afin notamment de mettre en évidence le contenu se rapportant au concept du politique et de la satire définis dans notre cadre théorique. Cela nous a permis par la suite de répondre à notre question de recherche.

⁶ Ces informations ne pourront cependant être publiées au sein de ce mémoire car un problème technique a entraîné la perte de ces données.

3.4. Instruments de cueillette et traitement des données

Les entretiens individuels ont été réalisés à l'aide du logiciel de vidéoconférence Skype, car cela nous offrait la possibilité de les réaliser de manière synchrone. Cela nous a également permis de recueillir certaines données extratextuelles, telles que l'intonation, le temps de réponse, etc. Néanmoins, nous avons bien sûr conscience du fait que cet instrument possède des limites, en ce qu'il n'offre pas la capacité de déceler les données comportementales (tels que le langage gestuel) comme le permet un entretien en vis-à-vis.

Il nous a semblé pertinent de réaliser des entretiens individuels dans le cadre de notre recherche car nous nous intéressions plus particulièrement à l'expérience de réception personnelle des individus, et non à l'expérience collective. De même, nous croyons que le fait de réaliser des entretiens de manière synchrone a permis d'encourager la spontanéité et le caractère plus humain, plus naturel, des réponses obtenues, tel que l'exprime l'un des participants d'une étude sur l'*E-dialogue* (entretien de groupe en ligne) : « *le rythme réactif [...] force les gens à utiliser un peu leur instinct et à engager plus leur subconscient* » (Henry, 2012, p.34-35). En effet, il nous apparaissait pertinent de favoriser la spontanéité pour un sujet tel que le politique, afin d'éviter que nos répondants cherchent trop à performer par leurs réponses.

Notre questionnaire a été construit de manière à solliciter une réflexion quant au contenu politique de la série. Cela ne pouvant être réalisé par le biais de questions directes, au risque d'influencer profondément le contenu des réponses, nous avons plutôt choisi de dresser une liste de questions propices à amener le politique au cœur de nos discussions de manière naturelle. Cela s'est traduit par une sélection de questions à propos de l'animation de la série, de ses personnages, de ses qualités et de ses défauts, de ses épisodes marquants, etc.

Notre questionnaire se constitue ainsi d'une trentaine de questions ouvertes, correspondant à un entretien d'une durée pouvant aller de vingt à cinquante minutes selon les individus. Il est divisé en six parties, définies comme suit : informations sociodémographiques, habitudes de consommation/participation, perception de la série, perception des personnages, contenu politique, et enfin niveau d'implication politique. Notre analyse prendra ainsi en compte, quoi que de manière sommaire, le contexte socio-culturel et socio-économique des individus récepteurs.

Qu'il s'agisse de la première ou de la seconde partie des données, nous avons choisi de réaliser une analyse de contenu catégorielle. Nous avons ainsi opéré notre référencement selon une méthode de construction de catégories au fur et à mesure de la classification, que nous avons modulées avec l'ajout de nouvelles données, afin qu'elles restent toujours fonctionnelles (Bardin, 1996, p.152). Ce choix nous est apparu pertinent en ce qu'il permettait de réduire le degré d'influence des attentes du chercheur quant aux résultats, par opposition à des catégories non modifiables fixées au préalable. Cependant, cela constitue également une limite, en ce qu'il est bien sûr nécessaire de faire preuve d'une très grande rigueur dans la modulation des catégories, afin d'éviter à la fois l'éparpillement des données et leur déformation dans le but de les faire correspondre aux résultats souhaités.

D'autres limites à notre méthodologie peuvent être soulignées. Tout d'abord, celle imposée par le choix de recourir à l'étude de nature qualitative, qui souffre peu de possibilités de généralisation. Ensuite, il s'agissait d'éviter, au sein de notre travail, l'écueil que constitue la présupposition d'effets directs et puissants qu'aurait la télévision sur nos participants. De la même manière, le téléspectateur ne devait pas être édifié en être tout puissant, qui ne se laisse pas duper par les médias mais les consomment en toute connaissance de cause et peut résister aux messages idéologiques véhiculés. Ces considérations ont été prises en compte lors de la réalisation de notre analyse.

Nous avons également dû être particulièrement vigilants quant aux termes utilisés tant dans le cadre du questionnaire que de l'entretien en lui-même, car le vocabulaire et la formulation sont des facteurs qui peuvent avoir une très grande influence sur les réponses. De la même manière, il nous était bien sûr nécessaire de ne pas oublier que la position du chercheur dans le contexte de l'entretien a elle aussi une influence décisive sur les réponses, de la même manière que l'idéologie et les valeurs du chercheur peuvent peser sur l'analyse. Enfin, nous étions conscient des implications conséquentes à notre choix de constituer notre échantillon de participants parmi les membres d'un forum dédié à la série étudiée, c'est-à-dire que les spectateurs qui font le choix de s'y inscrire et d'y participer font preuve d'un niveau d'investissement particulier, choix qui n'est pas commun à tous. Il est ainsi certain qu'il existe des spectateurs fidèles de *Family Guy* qui n'ont pas choisi d'investir du temps dans un tel forum de discussion.

3.5. *Composition de l'échantillon*

Notre échantillon de répondants a été constitué par la sélection de douze personnes membres du forum de l'*IMDb* consacré à la série *Family Guy*. Ces dernières devaient répondre à la condition d'être spectatrices régulières et assidues du programme. En effet, notre recherche a pour objet le rôle du discours politique dans l'attachement des spectateurs à la série, ce qui suppose donc, comme nous l'avons indiqué plus haut, de sélectionner nos participants parmi des membres effectifs du public, ayant développé une certaine relation affective avec ledit programme.

Il est important de souligner que la série *Family Guy* possède un rayonnement international fort, puisqu'elle est diffusée dans plus de cinquante pays (et a également été bannie par dix autres pays). Afin de prendre cet élément en compte, nous avons choisi de ne pas restreindre notre groupe de répondants au seul public américain.

Notre échantillon est ainsi constitué en partie par le premier public cible, composé d'américains, mais également par un public que l'on pourrait qualifier de secondaire, et qui est celui des pays dans lesquels *Family Guy* est diffusé ou rediffusé. En effet, bien que certains sujets constituant la politique puissent être définis comme spécifiques à une communauté ou une nation, le politique possède quant à lui une dimension universelle, qui nous permet d'en étudier la résonance chez des publics de diverses origines. Notre échantillon est ainsi constitué de huit individus d'origine américaine, et de quatre répondants provenant de l'extérieur des Etats-Unis.

Enfin, les personnes sélectionnées devaient nécessairement être majeures, car nous nous intéressons ici au thème du politique, qui se constitue plutôt comme une préoccupation adulte. Les chiffres concernant l'audience de *Family Guy* démontrent que le programme est populaire chez les hommes de 12 à 49 ans, ce qui comprend des mineurs (Rice, 2011). Cependant l'âge moyen des téléspectateurs se situe à 31 ans (Consoli, 2012). De plus, comme nous l'avons justifié plus haut, l'auditoire cible de la série se constitue d'un public masculin de 18 à 34 ans (donc majeur). Ce choix reste donc pertinent.

Nous n'avons en revanche pas choisi de constituer notre groupe de répondants selon des critères de représentativité précis, car cela ne revêtait aucune pertinence particulière au regard de notre question de recherche. Nous avons cependant pu remarquer à la fois une certaine hétérogénéité dans la constitution de notre échantillon mais également certaines similarités démographiques entre notre échantillon et le public supposé de la série *Family Guy* tel que présenté dans les études statistiques. Cela constitue un atout pour notre recherche en ce que notre échantillon peut être considéré comme possédant, dans une certaine mesure, une forme de représentativité par rapport au public réel de la série.

3.6. Questionnaire

Le questionnaire suivant constitue la version générale composée avant le début de la réalisation des interviews. Les questions ont cependant pu être modifiées en fonction des réponses obtenues durant nos entretiens, selon la méthode de l'entretien semi-directif. La longueur de nos entretiens (environ une dizaine de pages chacun) ne nous a pas permis de tous les reproduire au sein de ce mémoire. Toutefois, un exemple d'interview réalisée avec un répondant peut être retrouvé dans l'Annexe n°2.

Figure 3.1 Questionnaire

Section 1 : Information sociodémographique

Gender :	
Age :	
Marital status :	
Professional situation :	
Education Level :	
City and country :	

Section 2 : Habitudes de consommation/participation

4. When and how did you discover Family Guy?
5. How often do you watch the show?
 - 5.1 What platform do you use? (TV, DVD, Internet, ...)
6. When did you become a member of IMDB and the *Family Guy* forum?
 - 6.1 What was your motivation in becoming a member?
 - 6.2 In which way do you participate on the forum?

7. Is there any other way you use to share your interest for the show, either online or in your everyday life?

Section 3 : Perception de la série

8. Why would you say you watch the show and which adjectives would you use to describe it?
9. Which adjectives would you use to describe the show's humor?
 - 9.1 Is it a kind of humor that you're especially fond of? What do you like/dislike about it?
10. Between the storyline and the cut-away jokes, which one is your favorite and why?
11. Do you think there exists a typical type of person that is most likely to watch Family Guy? If yes, what type of person would that be?
12. Part of the audience seems to think Family Guy is losing quality. What is your personal opinion on this subject?

Section 4 : Les personnages

4. Who would you say is your favorite character and why is that?
5. Who would you say is your least favorite character and why is that?
6. What do you think of the relationship between the members of the Griffin family?
7. How would you describe Brian?
 - 7.1 What role does he play in the family in your opinion?
8. How would you describe Peter?
9. Is there anyone that you would compare him with?
10. Meg is often picked on by everyone. How do you feel about that?
11. Can you identify yourself with one character in particular? Why?

Section 5 : Le contenu politique

12. Do you have one or several favorite episodes, or are there any themes that you favor most? Why?

- 12.1 Are there any topics that appeared in the show that you found to be provocative/offensive? Why?
- 12.2 How does it affect your perception of the show?
- 13. What do you think about the fact that the show broaches themes such as abortion, abuse of drugs or gay marriage?
 - 13.1 Is it surprising?
 - 13.2 What role do they play in the show in your opinion?
- 14. Some people have the opinion that Family Guy is getting worse because its content became less engaged, less pertinent. Do you have a personal opinion on that?
- 15. Would you say the show could be useful to a cause like for example the equality between men and women, this type of things?
- 16. What difference would you make between Family Guy and other series similar to it, such as The Simpsons?
 - 16.1 How about South Park?
 - 16.2 How about American Dad?

Section 6 : Niveau d'implication politique

- 1. Personally, are you interested in politics?
- 2. Do you feel close to a particular party or ideology?
- 3. Do you keep yourself informed about every day's political topics? If yes, through which medium(s)?

3.7. Etapes de la recherche et échéancier des travaux

Notre première phase d'observation s'est déroulée au courant du mois de janvier, sur une période de deux semaines. Ont été enregistrés et référencés quotidiennement tous les sujets de discussion ainsi que les réponses mis en ligne sur le forum au cours de cette période. Il s'agissait également d'« identifier les espaces de travail [du forum], s'imprégner de son organisation, son vocabulaire, etc. » (Laplace, 2013, p.13). Nous avons déterminé ensuite les éléments récurrents permettant d'obtenir des informations à propos des membres les plus actifs ou bien des types de sujets obtenant le plus de

réponses, le but étant de prendre en notes toute donnée qui pouvait se révéler pertinente pour les entretiens et pour l'analyse future. Aucune interaction n'a eu lieu avec les membres du forum. Tel que nous l'avons indiqué plus haut, ces données ont malheureusement été perdues et ne pourront être reproduites. On notera toutefois que celles-ci ne représentaient qu'une portion restreinte de l'ensemble de nos résultats.

La seconde phase, le recrutement des candidats, s'est déroulée sur une durée d'environ un mois et demi (mai/juin). Nous inspirant de la méthodologie des entrevues en ligne proposée par Christine Thoër (2011), nous avons choisi de mettre en ligne un appel à participants sur le forum, dans le but de recruter le nombre de sujets nécessaires. Nous avons déterminé que le nombre idéal était de douze répondants. Cela nous a permis d'atteindre un certain niveau de saturation des données. L'appel à participants, reproduit ci-dessous, proposait une description du projet et de ce qui était attendu des répondants au cours de la recherche. Au cours de cette période, il a pu être nécessaire de répondre directement sous le sujet créé sur le forum à quelques questions qui nous ont été posées. Cependant, les répondants ont été encouragés à entrer en contact avec le chercheur via un échange de courriels privés. L'appel à participants ayant permis de recruter uniquement la moitié du nombre de participants requis, nous avons ensuite choisi de constituer une liste des membres participant régulièrement à l'activité du forum, et les avons contactés via la messagerie privée proposée par le site de l'*IMDb*. Les messages alors envoyés reproduisaient le texte de l'appel à participants, mais fournissaient un certain nombre d'informations supplémentaires quant à la confidentialité des données et à la manière dont les entretiens devaient se dérouler. C'est ainsi que six répondants supplémentaires ont pu être recrutés. Les interactions durant cette phase se sont déroulées de manière asynchrone, via la plate-forme du forum et via le courriel UQAM pour les réponses positives à l'appel.

L'appel à participants mis en ligne sur le forum de l'*IMDb* fut rédigé de la manière suivante :

Figure 3.2 Appel à participants

Objet : Family Guy study

Hello everyone,

My name is Anne and I am a Master's student at University of Québec in Montreal (UQAM).

As I have been a regular Family Guy viewer for a few years now, and because I love the show, I decided that it would be the subject of my master's dissertation.

In order to achieve this goal, I am looking for participants to **answer a few questions** about what they think of the show, what they like and what they dislike about it. In other words, I am interested in your opinion concerning your experience with *Family Guy*. Indeed, I am studying the show from the point of view of the public, to understand what makes it appealing. I am also interested in what you think of the political ideas that the show offers from time to time.

This would **take about an hour of your time**, at most, and the interviews would be made using Skype, so you would be able to **choose the date and time** that suits your agenda, and you wouldn't have to leave your home.

Unfortunately, I cannot offer any financial compensation, and I know it can dissuade some of you from participating. Nonetheless, being a part of my study would give you the opportunity to share your personal vision of the show. I am looking for a dozen participants, so this means that your opinion will not be lost in the plethora of answers but rather given a big place in the results. And you would participate in the progress of the communication research.

To be admissible, you must be **over 18**, and watch Family Guy **regularly**.

Your participation would of course be anonymous and confidential, unless you expressly ask otherwise.

Please contact me if you are interested or if you want more information about my project. Feel free to ask any questions, I would be happy to answer them.

My e-mail is fossier.anne@courrier.uqam.ca.

Thank you.

La troisième phase de notre recherche fut celle de la réalisation des interviews à l'aide de notre questionnaire, et se composa de douze séances organisées via le logiciel Skype et réparties sur environ quatre semaines, durant le mois de juin. Chaque interview a été précédée de la confirmation du consentement libre et éclairé des personnes sélectionnées avec signature du formulaire de consentement. Un calendrier a été établi, afin de prendre rendez-vous avec chacun pour la réalisation de l'entretien, selon ses disponibilités. Les entretiens ont été enregistrés à l'aide du logiciel *Camtasia 2* afin de faciliter leur retranscription, puis les fichiers des enregistrements ont été supprimés de manière définitive, une fois la retranscription terminée, et ce dans un souci de protection des données. Les questions ont été modulées en cours de séances, en fonction des réponses données par les répondants. Les interactions avec les répondants au cours de cette phase se sont déroulées de manière synchrone, dans le cadre de discussions comprenant des échanges audio uniquement.

La quatrième phase fut celle de l'analyse des résultats et de la rédaction, sur une période d'environ deux mois (juillet et août). Les réponses de notre échantillon ont été analysées selon la méthode de l'analyse de contenu catégorielle définie par Laurence Bardin.

Il s'agissait tout d'abord de retranscrire notre matériel sous forme écrite. Celui-ci a ensuite été exploité grâce à la mise en place d'unités d'enregistrement, c'est-à-dire d'« unités de signification à coder » (Bardin, 1996, p.135). Nous avons construit nos unités d'enregistrement en fonction de thèmes plutôt qu'en fonction de mots précis ou d'actions, car cela nous apparaissait plus pertinent dans une perspective de démonstration du caractère politique des propos analysés. Une partie de nos unités d'enregistrement a également été construite à l'aide de notre questionnaire, afin de recouper ensemble les réponses se rapportant aux mêmes questionnements. Quant aux unités de contexte, chacun de nos entretiens en constitue une en lui-même. En effet,

nous n'avons pas cru nécessaire d'en définir de plus précises, tel que le conseille Bardin, car nous partageons l'avis de Roger Muchielli selon lequel « il est absolument inutile de se demander si c'est le mot, la proposition ou la phrase [ou encore le paragraphe, la page, etc.] qui sont les unités de signification, car l'unité de sens doit être cherchée dans le sens » (2006, p.42). Enfin, nos indicateurs ont été constitués par la présence, la récurrence et l'absence de nos thèmes, mais aussi et surtout par les co-occurrences que nous avons pu constater. Les données obtenues ont été catégorisées de manière progressive, tel qu'expliqué plus tôt, en respectant les critères d'exclusion mutuelle, d'homogénéité, de pertinence, d'objectivité et de fidélité, et enfin de productivité (Bardin, 1996, p.153). Nous avons réalisé le codage et l'analyse de nos interviews via le logiciel d'analyse qualitative RQDA. Une fois toutes ces étapes réalisées, nous avons pu passer à l'étape de l'inférence, ce que Bardin appelle la déduction interprétative contrôlée, où l'accent a été mis sur la fonction expressive ou représentative du message, puisque nous nous intéressons au pôle du récepteur, dans le schéma classique de la communication. Les résultats obtenus nous ont permis de répondre à notre question de recherche. Aucune interaction n'a eu lieu avec nos répondants au cours de cette étape.

3.8. Influence du dispositif

Nous avons pu exposer, en ouverture de ce chapitre, les diverses évolutions qui se sont succédées dans le domaine des études de réception, et les difficultés méthodologiques liées à ces évolutions. Nous inspirant des travaux ainsi cités, nous avons donc entrepris la construction et la réalisation de notre méthodologie dans l'objectif constant de ramener à un minimum les risques d'influence sur les résultats. Nous exposerons ici les considérations qui ont été prises en compte au cours de notre recherche.

Comme nous l'avons indiqué plus tôt, il est pratique courante, lors de la réalisation d'études de réception se rapportant à un programme précis, d'organiser des séances de visionnage individuelles ou en groupes, préalablement à la réalisation des entretiens. Ces séances, réalisées le plus souvent entre les murs d'une université, sont source de difficultés méthodologiques car elles coupent les répondants de leur contexte naturel de consommation du programme, à savoir leur foyer, pour les placer dans une situation de visionnage strictement artificielle. Ce choix méthodologique a pour conséquence de pousser les répondants à la performance. Le dispositif méthodologique de notre recherche nous a permis d'éviter ce type de difficulté, puisque nos répondants ont été sélectionnés parmi les membres du forum *IMDb* consacré spécialement à *Family Guy*. Il n'était donc pas nécessaire d'organiser un visionnage préalable aux entretiens, les membres du forum faisant logiquement déjà partie de l'audience de la série. De plus, l'utilisation du logiciel de vidéoconférence *Skype* pour réaliser nos interviews a permis à nos répondants de répondre à nos questions tout en demeurant dans le confort de leur foyer. Cela nous a par conséquent permis de réduire en partie l'influence du dispositif.

Le développement des études de réception a également amené les chercheurs à se demander si les audiences ne devraient pas être étudiées en tant que réceptrices d'un flux télévisuel plutôt que d'un seul programme donné. Cette considération ne nous a cependant pas semblé pertinente dans le contexte actuel de diffusion de *Family Guy*, au travers de multiples plateformes de diffusion des contenus. En effet, la plupart de nos répondants nous ont indiqué utiliser des services de vidéo à la demande tels que *Netflix* pour regarder la série. Ce type de réception ne se constitue donc pas comme celle d'un flux télévisuel continu mais plutôt comme celle d'un programme particulier résultant d'un choix conscient fait par le répondant. De plus, l'acte d'inscription sur le forum se constitue en soi comme volonté de sociabilisation autour du programme, ce qui semble indiquer que nos répondants se constituent eux-mêmes mentalement en tant que membres du public de *Family Guy*.

En outre, tel que nous avons pu le souligner plus tôt, les études de réception rencontrent communément une difficulté quant à la production de discours qu'elles requièrent de la part des personnes interrogées, car elles demandent aux répondants de mettre sous forme verbale des expériences de réception qui ne le sont pas. Les audiences sont ainsi « sommées de faire preuve de sociabilité » (Dayan, 2002, p.97). Le fait de recueillir nos participants parmi les membres du forum *IMDb* nous a également permis de pallier cette difficulté. En effet, l'expérience de réception vécue par ces derniers procède d'une forme différente puisque leur présence sur le forum témoigne d'une volonté de socialisation autour de l'objet considéré. La réalisation de nos entretiens a été l'occasion de vérifier cette présomption, par le recueil d'informations quant à l'activité et aux motivations de nos répondants dans le cadre du forum.

Nous nous sommes ainsi renseignés sur les habitudes d'utilisation du forum par notre échantillon. Les inscriptions des répondants sur le site de l'*IMDb* se sont faites à des dates très variées allant des années 2000 à 2013. Une grande majorité d'entre eux a déclaré s'y rendre pour s'informer sur ce que les autres membres du public pensaient de la série : "*I just like to see what people think of episodes and, you know, people's opinions*" (Répondant n°12). Ainsi, ce qui les intéresse de prime abord est l'expression de critiques et d'opinions à propos de la série par les autres membres du public. On retrouve bien là une première forme de socialisation autour de la série. Quatre d'entre eux ont indiqué pratiquer uniquement une observation passive ("*I guess I'd be a passive participant just curious to see what the general consensus is*", Répondant n°5), tandis que huit autres ont déclaré en profiter pour partager également leurs propres opinions et répondre à celles exprimées ("*I came onto the IMDb message boards because I wanted to express any criticism I have with the show*", Répondant n°3). Il est donc intéressant de souligner qu'un certain nombre de nos

répondants avait déjà pour habitude de transformer leur expérience de réception en discours via l'expression d'opinions à propos du programme. Le fait de donner une forme discursive à leur réception au travers d'un entretien ne semble donc a priori pas représenter pour ces derniers un acte « exotique ou incongru » (Dayan, 2000, p.438).

Nous avons également demandé à nos répondants s'ils avaient pour habitude de partager leur intérêt pour la série ailleurs que sur le site de *IMDb*. Six d'entre eux ont déclaré en discuter régulièrement avec leurs amis ou leur famille tandis que quatre d'entre eux mentionnent l'utilisation des réseaux sociaux numériques. Deux répondants ont déclaré ne pas réellement avoir l'occasion de partager leur goût pour *Family Guy* dans leur quotidien. Nous avons relevé plus tôt que huit répondants ont l'habitude de transformer leur expérience de réception en discours sur le forum *IMDb*. Nous obtenons ici un nombre de dix répondants ayant pour habitude de converser à propos de la série, en plus de leur participation (active ou passive) au forum *IMDb*. Ces résultats nous permettent donc d'affirmer que nos répondants n'ont pas, pour une grande majorité d'entre eux, vécu l'interview que nous avons réalisée comme une expérience atypique ayant requis de leur part une activité réflexive totalement nouvelle.

Ces diverses précautions n'ont cependant pas supprimé toute influence que la situation d'entretien pouvait avoir sur les réponses. Afin de pallier à ce travers méthodologique dont nous avons conscience préalablement aux interviews, une stratégie a été mise en place. Nous inspirant de la méthode utilisée par Jonathan Gray lors de son étude de réception de la série *The Simpsons* (2006), nous avons tout d'abord tâché de nous présenter de manière crédible en tant que membre du public de la série au même titre que nos participants, afin de rompre la relation d'autorité pouvant exister entre le chercheur et ses répondants. Notre appel à répondants et les informations envoyées via messagerie privée mentionnait donc le fait que le choix de notre sujet de mémoire s'était porté sur *Family Guy* du fait de notre goût très

prononcé pour la série. Nous avons également profité de chaque occasion se présentant pour partager des références à *Family Guy* avec les répondants, afin de démontrer notre bonne connaissance de la série. Cette démarche a permis à nos entretiens de prendre rapidement la forme d'une discussion et d'un échange, plutôt que d'un interrogatoire formel. D'une manière générale, tout a été mis en œuvre pour retirer aux interviews leur caractère formel : les répondants ont pu rester dans le confort de leur foyer, tous les échanges ont été réalisés en utilisant les prénoms, le langage courant a été utilisé, etc. Nous pensons également que notre âge, assez proche de celui de la plupart des répondants, a permis de diminuer cette impression d'autorité qui peut se faire sentir lors d'un échange entre chercheur et répondant.

Finalement, nous croyons que les membres du forum consacré à *Family Guy* peuvent, du moins pour ceux impliqués dans une participation active, être qualifiés de public et non d'audience selon les critères posés par Dayan (2000, p.433). En effet, ces derniers possèdent une sociabilité, mais aussi une capacité à délibérer entre eux via les discussions se déroulant sur le forum. Nous avons également pu relever l'expression d'une certaine capacité de performance commissive, lorsque des membres *IMDb* inconnus du forum de *Family Guy* ont parfois tenté de semer la discorde dans les discussions. Une capacité de commande et une forme réflexive peuvent également être dénotées dans certaines des discussions générales ayant lieu à propos de la série. Il peut être intéressant de souligner qu'une sorte de *running gag* utilisé sur le forum et qui consiste à écrire le prénom de Lois « *Louis* » a été repris dans un épisode de la dernière saison de *Family Guy*, ce qui laisserait suggérer que l'équipe de rédaction de la série est familière avec la communauté de spectateurs présente sur le forum *IMDb Family Guy*. Il semble donc que nous avons réussi à atteindre un public plutôt qu'une audience, du moins pour une part conséquente de notre échantillon.

Cependant, lorsque nous avons demandé aux personnes interviewées si l'entretien leur avait demandé de parler de la série d'une manière différente de l'ordinaire, seulement cinq ont fourni une réponse négative. Sept ont répondu de manière plus nuancée, en indiquant que l'entretien les avait tout de même amenés à aller plus loin dans leur discours : *"I think you got me to think a little more yes. I mean I have a friend and we both watch it and we discuss it but you kind of forced me to put my abstract thoughts into words so... It was pretty cool."* (Répondant n°11), *"I mean I'll do it from time to time but no one really cares so it is my first time really letting loose about Family Guy in a way that someone can actually listen and appreciate."* (Répondant n°9). Quoique nous soyons parvenus à trouver des solutions à de nombreuses difficultés méthodologiques, nous n'avons pas pu supprimer totalement toute influence sur les réponses. Cet état de fait a été pris en compte dans l'analyse de nos résultats.

3.9. Considérations éthiques liées à la méthode

Diverses considérations éthiques ont dû être prises en compte lors de la réalisation de notre recherche. Nous avons notamment dû obtenir une certification éthique de la part du Comité pour l'évaluation des projets étudiants impliquant de la recherche avec des êtres humains (CERPE) de l'UQAM. En effet, certains devoirs nous incombaient, du fait que nous avons choisi de réaliser notre étude avec des sujets humains. Nous avons dû instaurer un climat de confiance entre le chercheur et les répondants. Cela a notamment été réalisé par une présentation aussi transparente que possible de notre recherche, en nous assurant avec certitude de leur bonne compréhension. Chacun de nos répondants a dû lire et signer le formulaire de consentement libre et éclairé avant le début des entretiens. Nous leur avons également toujours laissé quelques minutes de réflexion pour poser d'éventuelles questions quant à leur participation, afin de nous assurer qu'ils comprenaient parfaitement ce qu'impliquait leur acceptation. Une

attention particulière a également été portée, lors de la retranscription, au maintien de la confidentialité et de l'anonymat des données. Enfin, il fut bien sûr nécessaire de faire preuve d'une grande prudence dans nos attitudes et discours, en évitant notamment tout discours normatif ou de « jugement ».

4. ANALYSE

Le chapitre suivant sera consacré à la présentation et à l'analyse de nos résultats. Nous présenterons tout d'abord les caractéristiques sociales, démographiques et économiques de notre échantillon de répondants. Puis, nous nous intéresserons au type de relation qu'ils entretiennent avec la série. Nous découvrirons par la suite si le contenu politique de la série est effectivement perçu par les membres de notre échantillon, avant de réfléchir à la place qu'il occupe dans leur expérience de réception. La prise en compte de ces résultats nous amènera à réfléchir quant aux éventuelles réappropriations du politique opérées par nos répondants. Enfin, nous proposerons un approfondissement de notre analyse selon une perspective d'animation de l'arène politique.

4.1. Présentation de notre échantillon

Notre échantillon se compose de douze participants, neuf hommes et trois femmes. Cela coïncide avec les résultats évoqués plus tôt obtenus par Bill Gorman (2010) et selon lesquels le public de *Family Guy* serait majoritairement masculin. Dix de nos répondants font également partie de la catégorie des 18 à 34 ans, et représentent donc l'audience cible de la série du point de vue de l'âge. Deux de nos répondants sont un peu plus vieux (respectivement 40 et 51 ans). Là encore, la démographie de notre échantillon est proche de la démographie supposée du public de *Family Guy*.

Parmi nos répondants, huit résident aux États-Unis et font donc partie de l'audience primaire de la série. Deux sont d'origine canadienne (respectivement de Montréal et Toronto), un est originaire de Suède et le dernier réside au Royaume-Uni. Ces

derniers font donc partie de l'audience secondaire de la série, *Family Guy* étant un bien culturel largement internationalisé comme nous avons pu le mentionner plus tôt.

Le niveau d'éducation de nos répondants présente une certaine variété. Trois de nos répondants complétaient, au moment de la réalisation des interviews, leur dernière année de lycée. Quatre autres répondants ont complété un diplôme de baccalauréat, deux possèdent une maîtrise, et l'une d'entre eux est détentrice d'un doctorat en droit. Une autre de nos répondantes a obtenu un diplôme d'infirmière spécialisée tandis que notre répondant le plus âgé a quant à lui mis fin à ses études après le lycée.

Nous avons pu retrouver la même variété parmi les situations professionnelles de nos répondants : traiteur, avocate, commercial dans un établissement bancaire, employé de l'industrie du divertissement, chef de la sécurité, employée dans un cabinet d'avocats, professeur d'anglais pour adultes, professeur de secondaire. Trois de nos répondants sont encore étudiants tel que mentionné plus haut, et une participante était sans activité au moment de l'interview. Notre échantillon nous apparaît donc relativement hétérogène d'un point de vue socioéconomique, ce qui se constitue comme un atout pour une étude de réception telle que la notre. Un tableau récapitulatif des caractéristiques de notre échantillon pourra être retrouvé en annexe.

Lorsqu'il a été demandé à nos participants s'il existait selon eux un type particulier de personne plus propice à apprécier la série, les réponses ont été assez hétéroclites. Cette question était motivée notamment par nos diverses lectures préalables, dans lesquelles il est souvent fait référence aux garçons adolescents comme étant la catégorie typique de public attirée par *Family Guy*. Seulement trois d'entre eux ont mentionné une réponse allant dans ce sens (« *college boys* » Répondant n°10). Cinq d'entre eux pensent au contraire qu'il n'existe pas vraiment d'audience typique cible car la série est faite de telle sorte qu'elle puisse être comprise et appréciée par une très large variété de personnes : « *I think anyone can watch it* » (Répondant n°8), « *That's not necessarily the same thing for one person or one demographic to another but*

there's something in there that you know at least in every couple of jokes appeals to somebody » (Répondant n°5). Cependant, même si les répondants ne semblent pas convaincus qu'il existe un spectateur typique de la série, il s'avère que leurs caractéristiques sont proches de l'audience cible tant du point de vue de l'âge que de celui du sexe. Il semble donc que l'audience typique de *Family Guy* soit bel et bien constituée d'hommes âgés de 18 à 34 ans.

4.2. Relation à la série

Plusieurs des questions composant notre questionnaire visaient à établir le type de relation entretenue par nos répondants avec la série. L'analyse de nos résultats nous a permis de mettre en lumière une certaine intensité dans leur relation avec le programme. Loin de laisser nos répondants indifférents, l'activité de visionnage de *Family Guy* semble en effet être propice au soulèvement des passions.

Tous nos répondants sans exception ont découvert la série il y a de nombreuses années et y sont restés fidèles depuis. La plupart l'ont découverte lorsqu'ils étaient enfants, adolescents ou bien encore étudiants à l'université. Leur relation à la série n'est donc pas récente, même si certains ont déclaré ne se rendre sur le forum de la série que depuis peu de temps. Il s'agit en réalité d'un programme avec lequel ils ont grandi, pour une grande part d'entre eux, au point que certains considèrent qu'il s'agit d'une condition nécessaire pour apprécier le programme, de faire partie de la génération « *that would have grown up with the show* » (Répondant n°6). Trois répondants parmi les plus âgés ont découvert la série dès sa première diffusion, et en sont adeptes depuis maintenant quinze années. Ces derniers semblent donc également sincèrement attachés à la série. Il est intéressant de noter que l'un d'eux indique avoir découvert la série par hasard en cherchant à regarder *The Simpsons*. Le lien existant entre ces deux programmes semble donc bel et bien inscrit dans l'esprit des

télespectateurs. D'une manière générale, *Family Guy* semble avoir marqué son empreinte dans la culture de chacun de nos interviewés au cours de la dernière décennie, comme l'indique un de nos répondants : « *there's an implication that, for whatever reason, everybody likes Family Guy* » (Répondant n°5).

Du point de vue de leurs habitudes de visionnage, quatre de nos répondants ont indiqué regarder la série tous les jours ou presque, et ce notamment grâce au service de vidéo à la demande *Netflix*. Beaucoup de nos répondants ont d'ailleurs déclaré regarder beaucoup plus la série aujourd'hui qu'avant grâce à sa facilité d'accès, de par ses très fréquentes diffusions à la télévision et sa disponibilité sur les services de vidéos à la demande en ligne. Deux participants ont précisé qu'ils avaient pour habitude de regarder la série le soir avant d'aller dormir, en famille pour l'un, et seul pour l'autre. Quatre autres répondants ont indiqué regarder la série au moins deux fois par semaine tandis que deux autres la regardent plutôt une fois par semaine, lors de la diffusion de chaque nouvel épisode. Enfin, deux répondantes se sont révélées être des téléspectatrices moins assidues que le reste de notre échantillon, puisqu'elles ont indiqué regarder la série environ deux fois par mois.

La mise en relation de ces résultats avec l'ensemble des réponses obtenues nous a permis de séparer nos répondants selon deux niveaux distincts d'attachements à la série. Six d'entre eux pourraient ainsi être qualifiés de fans de la série, de par la fréquence de leurs visionnages mais aussi les types de discours tenus, qui sont autant d'indices de leur attachement particulier à la série. Ils étoffent ainsi leurs réponses de nombreuses références précises via des citations tirées d'épisodes, ou par le recours au nom des acteurs donnant leur voix aux personnes (« *I like the voice-acting of Patrick Warburton* » Répondant n°4) ou bien encore en faisant directement référence au titre exact d'un épisode (« *I mean, it seems that until the episode of Tieg's for Two they didn't really clash* » Répondant n°2). De plus, nous avons pu dénoter une certaine volonté de leur part de montrer leur bonne connaissance de la série, de se

présenter en tant qu'expert à propos de ce programme. La combinaison de ces indices nous amène donc à considérer cette part de notre échantillon comme étant composée de fans. L'autre moitié de nos répondants semble entretenir une relation plus légère, quoique toujours marquée, avec la série. La regardant à une fréquence moins élevée, ils sont toutefois capables d'utiliser des références à des scènes diverses apparaissant dans le programme, et sont familiers avec les différentes évolutions narratives ayant eu lieu au fil des saisons. La série semble donc occuper une place particulière dans l'affection de chacun de nos répondants.

Lorsque nous avons demandé à nos participants pour quelle raison ils regardent la série, tous ont, et ce sans surprise, fourni une raison similaire: celle de l'élément comique. Ils apprécient la série car elle les fait rire. Cependant, certains éléments de réponse nous ont permis de déceler un motif plus profond quant à l'origine de leur attachement particulier au programme. En effet, il ne s'agit pas tout à fait à leurs yeux d'une série comique ordinaire. Certains fournissent des réponses plus élaborées quant aux raisons pour lesquelles le programme leur apparaît si drôle: "*because it was a bit different, a bit edgy*" (Répondant n°6), "*It's lighthearted enough that it's relaxing but it's creative enough that it's amusing or stimulating*" (Répondant n°5), "*Every season you can see how little more it tries to push the envelope so that it gets just a little bit crazier and I think it's very interesting to see*" (Répondant n°4). De plus, les adjectifs utilisés par les interviewés pour qualifier la série font de plus souvent référence à son intelligence: « *smart* », « *clever* », « *intelligent* », « *bold* », « *thought-provoking* ». Les adjectifs utilisés par les répondants pour qualifier l'humour de la série soulignent quant à eux son caractère provocateur et atypique: "*in your face laughs*" (Répondant n°11), "*corny, insulting, bold*" (Répondant n°1), "*bizarre, twisted*" (Répondant n°2), "*shock humor*" (Répondant n°3), "*unconventional*" (Répondant n°9). Beaucoup soulignent ainsi le fait qu'ils ne pensent pas pouvoir trouver ce type d'humour ailleurs que dans *Family Guy*. Le goût de nos répondants pour la série semble en réalité fondé

sur sa capacité à proposer un contenu différent des autres programmes comiques, plus audacieux, plus créatif, mais aussi plus sagace.

Par ailleurs, les avis sont partagés quant à la préférence entre le fil narratif de l'histoire principale et les gags "*cutaways*" que l'on peut qualifier d'humour plus aléatoire. Certains ont indiqué préférer quand la série s'attache à développer les personnages tandis que d'autres posent comme condition principale la capacité des gags à les faire rire, et relèguent donc l'histoire et les personnages au second plan. Cela s'est également retrouvé dans les critiques adressées à la série. Deux principaux défauts furent en effet cités :

- Tout d'abord, cinq répondants dénotent un manque de recherche dans les épisodes plus récents, avec des plaisanteries parfois trop étirées (Répondant n°10), ou bien qui ne semblent pouvoir être comprises que par les scénaristes eux-mêmes (Répondants n°5, 7 et 9). Une impression de travail bâclé ressortirait ainsi des épisodes, tel que l'énonce le Répondant n°11: "*sometimes it seems like they didn't try hard enough*".
- Le deuxième défaut le plus souvent cité est celui de l'évolution des personnages au fil du temps. Trois répondants ont été déçus par les modifications apportées à leur personnage favori. Un répondant n'approuve ainsi pas la soudaine haine que le personnage de Quagmire manifeste envers Brian dans les saisons récentes. Il cite notamment le manque de respect qu'il lui témoigne lors de son enterrement (Répondant n°2). Un autre répondant souligne sa déception quant à la transformation du personnage de Joe, policier paraplégique. Présenté au début de la série comme un homme fort et débrouillard ne se laissant jamais limité par sa condition, il serait devenu, selon le répondant, ridiculement faible et sans caractère (Répondant n°4).

L'examen de ces deux défauts semble confirmer l'idée que la série possède une place spéciale aux yeux de nos répondants et qu'ils ont donc développé de grandes

attentes quant à son contenu. Ils exigent ainsi qu'elle soit toujours extrêmement pertinente et intelligente, et n'acceptent pas que son niveau puisse baisser, tant du point de vue de l'humour que de la trame narrative. Les répondants expriment en cela un fort attachement à la série, par l'importance accordée au maintien de sa qualité.

Partant de ce constat, nous nous sommes intéressés au rôle tenu par le contenu politique dans l'expérience de réception de la série.

4.3. Parler de politique

Afin de réaliser notre analyse, nous avons tout d'abord relevé tous les passages de nos interviews comportant du contenu politique en utilisant la définition proposée par notre cadre théorique synthétisant les pensées politiques de Rancière, Gauchet et Mouffe. Ces passages ont été analysés selon un codage en quatre catégories. Les deux premières catégories nous ont permis de séparer, d'une part, les propos dont le contenu politique était effectivement perçu par la personne interviewée, et d'autre part, les cas où les personnes interrogées ne semblaient pas avoir conscience de la teneur politique de leur réponse. Nous avons également créé une catégorie pour les propos marquant un refus explicite d'associer le politique à *Family Guy*. Enfin, la dernière catégorie était composée des propos laissant deviner une certaine réflexion induite par le contenu politique de la série. Les résultats ainsi obtenus associés à une mise en relation et une analyse substantielle des réponses nous ont permis de répondre à nos questions de recherche concernant la perception puis la fidélisation.

Nous avons choisi de reproduire en annexe (voir Annexe B) l'un de nos entretiens, afin que le lecteur puisse se faire une idée de la forme prise par les discussions et du type de réponses obtenues. Le choix de reproduire cet entretien en particulier a été

opéré selon un critère de représentativité, car nombre des opinions fournies par ce répondant sont partagées par d'autres participants. Il ne s'agit cependant que d'une seule interview et ne doit en aucun cas être considéré comme pouvant représenter la totalité de nos résultats.

4.3.1 Perception du politique

Le déroulement de nos discussions s'est donc effectué selon un objectif central qui était d'évaluer la place occupée par le politique dans l'expérience de réception de la série. Une première étape nécessaire consistait par conséquent à déterminer dans quelle mesure *Family Guy* était perçue par nos participants comme une série comportant du contenu politique. Cette part de notre travail s'est traduite par un examen de nos discussions, dans lesquelles nous avons sélectionné trois thèmes principaux possédant une forte propension à amener le politique de manière naturelle au cœur de nos conversations et nous permettant ainsi de répondre à notre première question spécifique: le chien Brian, la famille Griffin, et les *sitcoms* animées similaires à *Family Guy*.

L'analyse de nos entretiens nous a permis de mettre à jour une certaine diversité en terme de degré de perception du politique. Chacun de nos répondants ayant pu aborder à au moins une occasion la teneur politique de la série, nous nous proposons ici d'exposer tour à tour les diverses réponses obtenues, pour ensuite présenter nos conclusions.

Nous avons choisi d'interroger nos répondants à propos du personnage de Brian, car il est de manière évidente celui qui est le plus politisé depuis le début de la série. Il est intéressant de noter que presque toutes les réponses à cette question (onze sur douze) possèdent un contenu similaire pouvant se résumer comme suit : Brian est

perçu tout d'abord comme une sorte d'intellectuel qui représente la voix de la raison parmi les membres de la famille. De plus, sa personnalité peut être principalement définie par ses valeurs démocrates, qu'il n'hésite jamais à exprimer de manière ostentatoire, arrogante et hypocrite : « *I mean the dog drives a Prius, he knows authors and all that but he really doesn't. He tries to be up on everything and tries to be an ambassador for, you know, any cause that comes up* » (Répondant n°12). Ici la présence de politique dans la série est donc perçue sans difficulté à travers le personnage de Brian. Certains déclarent apprécier le personnage, d'autres le trouvent agaçant, mais quoi qu'il en soit, Brian ne laisse aucun répondant indifférent.

Nous avons également interrogé nos participants à propos de leur vision des relations entre les différents membres de la famille Griffin. En effet, la représentation sociale des liens familiaux possède une dimension politique évidente, puisqu'elle se rapporte à la coexistence des individus en communauté et au partage du sensible. Porteuse de valeurs, cette représentation sociale est un moyen de participer à la construction d'un imaginaire commun autour de la famille (Jodelet, 1997). Elle s'inscrit en cela dans le cadre de notre définition du politique.

Nos répondants ont, dans une très grande majorité, qualifié la famille Griffin de dysfonctionnelle dès le premier abord : « *I think it's one of the most dysfunctional families out there* » (Répondant n°12). Elle est ainsi perçue comme traversée de nombreux problèmes mais malgré tout constituée d'individus qui s'aiment et se protègent les uns les autres : « *There are a couple episodes where they do actually act like a family and you can see that familial connection.* » (Répondant n°1), « *generally it's supposed to reflect a loving perhaps odd family.* » (Répondant n°5). Certains vont la qualifier de réaliste : « *They love each other but they have a hard time fitting in, they treat each other really bad – it's how most families treat each other.* » (Répondant n°2). Certains la perçoivent au contraire plutôt comme une

représentation stéréotypée : « *It's just pretty much a stereotypical sitcom family, not a realistic one* » (Répondant n°3). Cependant une grande part d'entre eux développe un point de vue plus nuancé. Ils déclarent ainsi qu'il s'agit initialement d'une famille réaliste, mais que les scénaristes ont recours aux mécanismes de l'exagération et de la caricature pour la rendre comique: « *I think most people have a dysfunctional family and I think that's what they're trying to do but they exaggerated it like a hundred times to make it totally outrageous. But there are some moments that I believe would go like "Oh well that's what a real family would do"* » (Répondant n°1), « *it's a caricature and they took it to an extreme to make it funny* » (Répondant n°7), « *I feel like Family Guy is supposed to be the exact opposite of what you'd want in a family* » (Répondant n°9). La question de la représentation de la famille a ainsi amené nos répondants à aborder spontanément diverses problématiques sociales qui sont elles-mêmes part du politique. Certains semblent ressentir une certaine connexion avec cette famille qui leur rappelle leur propre cellule familiale. D'autres procèdent au contraire par comparaison négative, en soulignant les différences entre réalité et fiction. Tous semblent néanmoins avoir conscience du fait que cette représentation est le résultat d'un choix narratif, et qu'elle est donc porteuse de significations.

Il a de plus été demandé à nos participants d'effectuer une comparaison entre *Family Guy* et trois des autres *sitcoms* animées américaines pour adultes les plus populaires que sont *American Dad!*, *The Simpsons* et *South Park*. La série *American Dad!* est considérée par les répondants comme extrêmement similaire à *Family Guy*, ce qui ne semble pas surprenant puisque ces deux programmes d'animation ont tous deux été créés par Seth MacFarlane. Deux répondants indiquent toutefois trouver *American Dad!* moins politique que *Family Guy*. Une telle comparaison est un témoin manifeste de la perception effective de la dimension politique de la série. Les répondants trouvent par ailleurs que la série *The Simpsons* est assez différente de *Family Guy*, malgré la similarité apparente des

deux familles mises en scène par ces programmes. Ils trouvent notamment que l'humour des Simpson est plus subtil, moins osé et moins insolent, et semblent d'une manière générale moins friands de cette série. A contrario, nos répondants présentent pour la plupart un goût prononcé pour *South Park*, dont ils trouvent l'humour aussi provocateur et politique que celui de *Family Guy*, quoi que différent. La question de l'humour politique est ici à nouveau évoquée. La comparaison entre les différentes *sitcoms* a donc amené nombre de nos répondants à mentionner plusieurs fois la dimension politique de l'humour de *Family Guy*. Nos participants semblent accorder une grande importance à son côté provocateur, presque offensif. Cet humour satirique si particulier semble être la raison pour laquelle *Family Guy* se démarque à leurs yeux des autres programmes similaires.

Nous avons pu également retrouver des signes de la perception de la dimension politique de la série au travers de nombreuses autres thématiques abordées au cours de nos entretiens. Nombre d'adjectifs utilisés par nos participants pour qualifier la série et son humour se rapportent ainsi au politique : « *thought-provoking* », « *political* », « *unconventional* », « *equal opportunity offender* ». De même, l'une de nos répondantes déclare, lorsqu'il lui est demandé si la série a déjà pu froisser sa sensibilité : « *No not really. I mean it's a cartoon and it's a TV show. [...] TV shows are known to be... They can bring up controversial topics* » (Répondante n°8). De nombreux autres exemples témoignent de manière évidente du fait que nos participants ont conscience de la présence de contenu politique dans la série : « *The abortion episode, the direct-to-DVD one, I was expecting something really offensive but it was just a debate about abortion.* » (Répondant n°11), « *Well it's obviously Seth MacFarlane's mouthpiece compared to American Dad! which has gotten less political where Family Guy has become more political.* » (Répondant n°6), « *Well, while it's not afraid to speak its mind, I pretty much feel like they're ignoring people that don't have their support* » (Répondant n°3). Il s'agit ici d'un résultat intéressant puisqu'une forte majorité des personnes interrogées semble donc

effectivement percevoir la série comme véhiculant des messages politiques. Cela ne nous informe cependant pas sur l'importance qu'ils leur accordent.

Nos réponses n'ont néanmoins pas été exclusivement composées de ce type de dispositions quant au contenu politique de la série. Les répondants n°2 et 12 ont, en effet, exprimé un rejet marqué à l'idée d'édifier *Family Guy* en programme à teneur politique. Cela peut notamment être expliqué par le fait que le terme de politique a pu être mal interprété et ramené à la notion de politique au féminin. Nous avons ainsi obtenu des réponses manifestant une certaine confusion :

« I mean [Seth MacFarlane] doesn't ever seem very invested in politics. [...] I mean he is also very liberal which is great. I think he's showing his opinions as well but he's doing it in a funny way. So no, I think that if there's any politics there it's just showing Seth MacFarlane's own opinions. » (Répondant n°12)

Le répondant fait ici visiblement allusion à l'acception féminine de la notion de politique.

Nonobstant ces considérations, la lecture générale des réponses fournies par ces deux répondants nous a permis de relever que la série représentait plutôt pour eux un objet de pur divertissement, et que c'était, par conséquent, tout ce qu'ils en attendaient. La qualité du programme proviendrait ainsi de sa capacité à les faire rire, et elle en constituerait la condition essentielle et exclusive: « *Honestly most of the time my nephews are just dying laughing on the couch because of a certain funny scene. If we discuss it, it's more about what was funny or not funny* » (Répondant n°12). Par conséquent, on en revient ici à la proposition de Naomi Rockler (2002, p.17), selon laquelle il est toujours possible de concevoir des excuses nous permettant de nous engager pleinement dans la consommation d'un programme sans aucune distanciation par rapport à son contenu idéologique. On retrouve également ici l'idée de William Savage Jr. (2004), pour qui l'attitude du

lecteur est une part déterminante de la grille de lecture avec laquelle sont analysés les programmes. Nous sommes en présence de deux répondants qui abordent la série avec des attentes particulières en terme de contenu, à savoir selon son « *traditional low cultural status* » (Ibid., p.221), attentes qui semblent en retour les porter à ne présenter aucune sensibilité apparente au contenu politique du programme.

Il n'en reste pas moins que dix parmi douze de nos répondants ont tenu des propos qui nous permettent d'affirmer qu'ils perçoivent effectivement la série comme possédant une dimension politique notable. Il s'agit donc par la suite de déterminer quelle est l'importance accordée au contenu politique du programme par les membres de notre échantillon.

4.3.2 Réception du politique

Une première analyse de nos interviews nous a permis d'affirmer que le contenu politique de la série est perçu par une grande majorité de nos répondants. À partir de ces résultats, nous tenterons ici de comprendre quelle peut être alors la place occupée par ce contenu politique dans le développement d'un goût pour la série et dans la fidélisation du public. En effet, nos entretiens ont également pu mettre en évidence la continuité de l'attachement développé par nos répondants pour la série. Il nous apparaît donc intéressant d'analyser l'importance prise par la réception du contenu politique de *Family Guy*. Certaines des réponses obtenues, présentées ci-dessous, ont pu nous fournir des éléments de réponse.

Nous avons notamment interrogé nos répondants à propos de leurs personnages favoris, car il nous apparaissait intéressant de découvrir quelles caractéristiques sociales de ces personnages seraient citées pour justifier l'affection pour l'un ou pour l'autre. Parmi les réponses furent cités Joe, Meg et Quagmire, mais ceux réapparaissant le plus souvent sont Stewie (sept fois) et Peter (quatre fois). Ces deux

derniers sont décrits par nos répondants comme si profondément atypiques qu'ils deviennent partie intégrante de ce qui définit la série. Peter est ainsi apprécié par les répondants pour son côté extrêmement infantile et stupide. De ces aspects de son caractère découlent une attitude cruelle et une indifférence totale pour les normes sociales, que nos répondants citent comme intéressantes et uniques pour un personnage de fiction télévisuelle : « *I feel like he's such a special character. [...] Some of the things he says, you can't imagine other people saying that* » (Répondant n°9). Stewie est quant à lui apprécié pour son intelligence au dessus de la moyenne et sa complexité, qui le placent en contraste évident avec les autres membres de la famille : « *Stewie's my favorite. Probably because he's so different* » (Répondant n°6). Il est mieux écrit que les autres personnages, estiment deux de nos répondants. Sa relation d'amitié proche avec Brian, qui est la plus développée de la série, est également citée comme très appréciée. Il possède de plus un caractère et un humour très particuliers, et sa condition de bébé en font un personnage infiniment singulier : « *[I like him] because he can get away with stuff that I can't* » (Répondant n°7).

Les raisons ainsi fournies pour l'affection particulière portée à ces deux personnalités fictives semblent indiquer que nos répondants sont friands de personnages se situant hors des normes sociales. Ces personnages fonctionnent en effet, d'après les arguments fournis par les membres de notre échantillon, par contraste avec les standards sociaux auxquels ils sont habitués. Les réponses obtenues prennent alors une dimension politique puisque c'est cette différence sociale, cette marginalité, qui est à l'origine de l'affection de nos répondants. Le politique semble donc ici occuper une place notable dans les motifs d'attachement à la série.

A contrario, nos participants ne semblent pas avoir de personnage désigné pour lesquels ils auraient développé une animosité. Meg et Quagmire ont pu être cités comme personnages les plus agaçants ou les moins intéressants, mais sans que cela

aille plus loin. La question des mauvais traitements subis par Meg a en revanche été abordée avec nos participants. La plupart ont déclaré que le comique de cette situation reposait sur l'idée qu'il s'agissait d'un *cartoon* et non d'une situation réaliste: « *I think it's hilarious the way they all tease Meg about being ugly because you know just from the animation you can't really tell that she's ugly* » (Répondant n°10). Or, lorsqu'interrogés directement à propos de l'animation, nos répondants ont le plus souvent déclaré apprécier ce côté de la série sans vraiment lui trouver de réelle particularité, si ce n'est un plus grand potentiel comique. Seulement deux d'entre eux ont mentionné l'idée d'une plus grande liberté accordée par le truchement du *cartoon* en termes de sujets abordés et de traitement de ces sujets. Nous avons néanmoins pu remarquer que plusieurs autres ont finalement abondé dans ce sens de manière indirecte, et ce notamment lorsqu'interrogés à propos du personnage de Meg. Ainsi, plusieurs répondants ont déclaré trouver amusante la manière cruelle dont la famille traite Meg uniquement parce qu'il s'agit d'un programme d'animation: « *It's funny in a cartoon but I wouldn't want to see anybody treated like that* » (Répondant n°7), « *I think it's horrible and awful and I don't understand why but at the same time it's really funny. The fact that it is a cartoon definitely plays a role in it* » (Répondant n°10) ou encore « *I mean I think it's funny. It's sad that there are people treated like that but on the show it's great* » (Répondant n°12). Cette dichotomie entre animation et réalité a ainsi été soulignée à plusieurs reprises pour justifier le fait de rire des malheurs de l'adolescente.

De la même manière, les répondants ont tendance à pardonner facilement à la série ses débordements, c'est-à-dire qu'ils considèrent que la limite de ce qui est acceptable est parfois transgressée mais que cela fait en quelque sorte partie du jeu dans le cadre d'un tel programme: « *I feel like they just go after whoever, like they are equal-opportunity-offenders. And you kind of need to be that if you're doing satire or you'll just end up doing dull animation* » (Répondant n°9). Cinq d'entre eux ont ainsi mentionné avoir déjà été dérangés par le traitement fait d'un sujet

particulier dans la série. Une répondante déclare par exemple ne pas apprécier les plaisanteries abordant le sujet du viol tandis qu'un autre trouve qu'il n'est pas approprié de faire figurer Dieu ou Jésus en tant que personnages. Deux répondants citent également l'épisode mettant en scène une comédie musicale à propos de Terry Schiavo, jeune femme dont la famille s'est battue pour obtenir le droit de l'euthanasier. Enfin, l'un de nos répondants déclare ne pas apprécier la manière stéréotypée dont les juifs sont représentés ainsi que le traitement accordé à la violence conjugale. Ces réponses témoignent bien sûr de la sensibilité particulière de chacun envers certains sujets. Cependant, lorsqu'il a été demandé aux mêmes répondants de quelle manière cela affectait leur perception de la série, la plupart ont déclaré simplement ne pas regarder le ou les épisode(s) en question, sans que cela affecte plus avant leur activité spectatorielle. Ils ne semblent donc pas en tenir rigueur aux auteurs du programme.

On peut ainsi dénoter une tolérance particulière accordée à la série dans le cadre de sujets dits sensibles : « *This show's the only one I like. This show is basically the only I will tolerate doing those kinds of jokes* » (Répondant n°1). Nos répondants semblent par conséquent faire preuve d'une grande ouverture d'esprit par rapport à la série, qualité qui est d'ailleurs citée par plusieurs d'entre eux comme étant nécessaire pour apprécier *Family Guy*. Ces réponses abondent dans le sens de la théorie proposée par Berkman (1993) selon lequel le *cartoon* permet d'élargir l'éventail des sujets traités aux problématiques les plus sensibles. Il serait ainsi le genre par excellence permettant de transgresser la limite du politiquement correct. De tout cela ressort l'idée que la dimension satirique, et donc politique selon la définition proposée par Huccheon (1981), consiste en une part essentielle de la série. Elle en est indissociable pour nos répondants, qui se doivent en retour de faire preuve de tolérance par rapport à son contenu, puisque cela fait partie, de leur propre aveu, du « contrat de lecture » (Granier, 2001) du programme. Le politique est encore une fois ici une part notoire de l'expérience de réception de la série.

Nous avons également demandé à nos répondants s'ils pensaient que *Family Guy* pourrait éventuellement être utilisé dans le cadre de la promotion d'une cause, telle que par exemple l'égalité entre hommes et femmes. Plusieurs ont fait état de la manière dont la série met en scène les stéréotypes usuels (l'homme travaille pour nourrir sa famille, la femme reste au foyer pour s'occuper des enfants) tout en présentant néanmoins souvent les femmes dans des situations de pouvoir. Cinq ont ainsi répondu de façon positive à notre question: « *I mean I think that Lois is a very strong woman and very opinionated so I think that yes it would be a good example to show for like equal marriages between men and women.* » (Répondant n°10), « *I think that the way Bonnie is treated and every woman on the show, I think it is showing how women should be treated most of the times.* » (Répondant n°12). Cinq répondants sont quant à eux sceptiques car ils estiment que la position prise par *Family Guy* quant à l'égalité des sexes n'est pas exposée assez clairement : « *I think it's more or less pretty much offensive to both parties. While they do manage to joke around about how women are superior to men, I feel sometimes they can just pretty much mix up the message* » (Répondant n°3). Deux répondants ne croient quant à eux pas du tout au potentiel de la série pour la promotion de l'égalité des sexes de part la présence trop fréquente de plaisanteries sexistes. Quelle que soit leur opinion quant à la pertinence du contenu de la série sur ce point, les répondants n'ont en revanche pas semblé exclure l'idée qu'une série telle que *Family Guy* puisse être utilisée comme moyen de promouvoir une cause politique. Il ne leur apparaît donc pas incongru de considérer ce programme en termes de source de réflexion à propos d'une problématique sociale.

Dans un même ordre d'idée, seuls trois répondants ont déclaré que la série pouvait parfois se montrer un peu trop insistante sur certains sujets, voire moralisatrice. Mais tous trois ont précisé que cela ne se produisait qu'à de rares occasions. Les autres répondants ne semblent pas avoir de problème sur ce point: « *I can't think of*

a particular time where the show, you know, tried to force a belief on a viewer. » (Répondant n°5).

Par ailleurs, sept de nos répondants se sont déclarés ouvertement démocrates et un autre plutôt à gauche. Les quatre autres se déclarent respectivement anarchiste, libertarien, centriste et de droite. Une grande partie de nos répondants possèdent donc des convictions politiques proches de celles défendues par la série. Il s'agit là très probablement d'un facteur explicatif du goût de plusieurs d'entre eux pour le politique de la série, puisque comme nous avons pu le mentionner plus tôt, *Family Guy* possède une inclination démocrate, tel qu'établi par le travail de Julie Dufort et Frédéric Gagnon (2012). Nos répondants en sont d'ailleurs conscients car, quoi que la série ne soit pas perçue comme moralisatrice, elle n'est pas non plus considérée comme présentant un contenu neutre. Onze répondants ont ainsi déclaré trouver que les contenus politiques de la série étaient orientés en faveur du parti démocrate américain : « *I think towards the liberal people, liberal point of view definitely.* » (Répondant n°10), « *I know they make fun of republicans a lot, it's a very liberal show* » (Répondant n°8). Seul un répondant a déclaré ne voir dans la série aucune orientation particulière en faveur d'un parti politique plutôt que d'un autre : « *I think they orient themselves both ways all the time* » (Répondant n°7).

Finalement, la dimension politique n'a été citée comme l'une des raisons pour laquelle ils ont au premier abord choisi de regarder la série que par seulement deux de nos répondants. Le politique ne se constitue donc comme l'un des attraits initiaux du programme que pour une part très restreinte de son public. Cependant, nos résultats indiquent que la dimension politique de la série est ensuite assez largement appréciée par les spectateurs réguliers, et ce même pour ceux qui ne possédaient pourtant pas a priori d'affinité avec ce type de contenu. La présence de personnages socialement marginaux et d'une satire ne souffrant aucune limite en terme de « *politiquement correct* » se constituent ainsi pour nos répondants comme des éléments essentiels à la

qualité de la série. Pour répondre à notre seconde question spécifique de recherche, il n'est pas possible d'affirmer que les spectateurs vont faire le choix de regarder *Family Guy* parce que la série propose du contenu politique. En revanche, il semble que le contenu politique soit apprécié et joue un rôle effectif dans l'intérêt que son public de longue date lui porte. Le contenu politique participe en ce sens à la fidélisation des téléspectateurs.

Nous avons ainsi pu fournir une réponse à nos deux questions spécifiques de recherche, ayant pour objet respectivement la perception puis la fidélisation des spectateurs. Néanmoins, il nous apparaît pertinent de tenter de pousser plus loin notre analyse, en nous demandant, au regard de ces résultats, s'il est possible que la série puisse agir en tant qu'initiateur ou catalyseur de réflexions politiques pour nos répondants.

4.4. Aller plus loin : Appropriation du politique

L'examen des divers résultats présentés ci-dessus associés à une prise en considération de l'ensemble de nos entretiens nous permettent de proposer certaines observations quant à la manière dont nos répondants se réapproprient éventuellement le contenu politique du programme. L'appropriation se constitue selon Louis Quéré comme « l'utilisation du texte par le lecteur pour éclairer sa propre situation, pour modifier son environnement cognitif, corriger ses préjugés, ses croyances ou ses évaluations de la réalité, enrichir ses désirs ou ses attentes, réorienter sa pratique, etc » (1996, p.36). Nous pouvons ici appliquer ce concept au contenu politique de la série, et ainsi tenter de savoir s'il est effectivement approprié par nos participants. En effet, si nous avons pu déterminer que le politique de la série était perçu par une grande majorité de nos répondants, et qu'il faisait de plus partie des éléments importants de la série à leurs yeux, il nous apparaît intéressant de tenter de pousser

plus loin notre analyse en considérant ce que nos répondants font effectivement avec ce contenu politique reçu.

Ainsi, nous considérons qu'il est possible d'affirmer que dix de nos répondants utilisent plus ou moins consciemment la série comme source de réflexion sur certains sujets politiques. Les exemples ci-dessous en proposent une illustration, pour chacun d'entre eux :

I mean, it's controversial so I think it's a good thing to show like both points of view. I mean I understand that *Family Guy* is very democrat so they tend to show one point of view but I think it's good to show it, even in a silly way. (Répondant n°1)

I love how... They love each other but they have a hard time fitting in, they treat each other really bad – it's how most families treat each other. It's pretty funny. And I could say the same of *South Park*. [...] Like they always seem like they all care about each other, they let each other treat each other badly but... Deep down I guess you could say they love each other. (Répondant n°2)

I think [the political subjects] make for most interesting episodes. They really know that these are important problems that need to be talked about and they don't give a shit about how people complain about the way it's handled. (Répondant n°4)

They seem to take a viewpoint of trying to make you think about a particular issue, so the approach to it generalizes it, but that might just be me. [...] And also you know the way that it's framed, it's not so aggressive that it becomes distasteful. I guess it's just framed in a way that it's somebody's opinion, whether it's yours or not, there's a certain thought that is worth giving to a certain subject. (Répondant n°5)

Again I favor the older episodes so I generally do like the episodes where they go political at times because obviously I am a big politics addict so I dig these more political themes that they take on. [...] Obviously I do like a bit of a political humor so as long as it's done well I don't have any objection to it and even if there's some jokes against my personal political persuasion as long as it's funny – if you're willing to laugh at yourself. (Répondant n°6)

I'm not really sure I think maybe treating these serious subjects with humor makes talking about it a little easier for people. Conversations have come

from talking about the issues they've covered. I think especially gay marriage because it's so prevalent right now, so when we talked about gay marriage *Family Guy* has come up in the subjects, yes. I think it makes people think without having strong opinions first because they laugh about it first and then they think a little clearer. (Répondant n°7)

Funny, offensive. Thought-provoking sometimes. [...] They can bring up controversial topics and everything but a lot of it is for entertainment. Sometimes it's to make a statement and a lot of people can get offended by it but I usually use that as an opportunity to think about the issue. (Répondant n°8)

I still feel like *Family Guy* is engaged, it's very aware of itself so honestly *Family Guy* is always beating fans to the punch in many ways. [...] Like I said before I'm basically a pop culture guy. So I'll talk about pop culture but in a political kind of way. But I don't think it makes me stupid though, I've actually become more intelligent because of it. (Répondant n°9)

I think I like the fact that it's not politically correct, kind of like *South Park*. And that they offend everybody, I like that and I think that it's good for society to not be so peacy. So yes, offensive in a good way. (Répondant n°10)

It's offensive, intelligent, political sometimes. [...] There was the one this year where Peter wanted to marry Chris. They wrote that as kind of spoof of gay marriage itself. It's clear they're not anti-gay marriage but they did make fun of the idea. It was kind of cool to, you know, just try something new, look at the other side. (Répondant n°11)

Pour deux de nos répondants, cependant, rien de tel ne peut être affirmé au regard de nos interviews. Il est intéressant de noter que l'un de ces répondants est également l'un de ceux ayant exprimé un rejet à l'idée de considérer *Family Guy* comme un programme à teneur politique.

De plus, certains parmi ces dix répondants ont mentionné le fait qu'ils ont recours à la série comme générateur de discussions avec leurs proches :

I think presenting controversial things in a funny way can help because these things should be something to be discussed and... I don't know about other people but I was talking to a friend and I was like "oh well I like their point of view, I like that they can talk about weed" and so my friend doesn't agree with

the idea that weed should be legalized and so we were talking about that. So it's good because it brings discussions and you can find out things about people that you didn't know. (Répondant n°1)

Sans aller jusqu'à mener à l'action politique, la série semble ainsi provoquer chez ces dix répondants un certain degré de réflexion à propos de problématiques occupant l'espace public. La satire ici n'est pas efficace en tant que « *stratégie politique* » mais plutôt comme source de réflexion politique, au même titre qu'une émission télévisée dédiée au politique ou bien qu'un article de journal. Elle est utilisée par les lecteurs pour « éclairer [leur] propre situation, pour modifier [leur] environnement cognitif » (Quéré, 1996, p.36). Deux répondants en offrent l'illustration lorsqu'ils mentionnent avoir réfléchi à la question de la valeur de la vie animale grâce à la série. Il s'agit en effet du sujet de deux épisodes, l'un où Brian tue accidentellement l'un de ses congénères, et l'autre où c'est Brian lui-même qui décède. Ce sujet a amené nos deux répondants à amorcer une réflexion sur un sujet auquel ils ne semblaient pas avoir accordé d'attention particulière auparavant :

Maybe the one where Brian thought that a dog's life should be valued as much as a human life and he was afraid he was gonna get in trouble for running over another dog. [...] I mean, the way a dog's life is expendable but a human life... I mean you can be arrested if you kill a human. (Répondant n°2)

Well it's interesting to put his character into a dog. I mean he could be a neighbor instead of just a dog but having him as a dog makes him part of the family but not completely. [...] I mean he's a pet instead of just a family member. Sometimes they treat Brian better than they treat Meg though. He's the pet but there was this recent episode where he died and then they brought him back to life – I mean they did have a new dog but the new dog told Stewie to get his old dog back. So yeah I don't know, it's an interesting thought. You always think that pets can be replaceable but I guess Brian is not. He's more like a best friend. Which is what pets tend to be. (Répondant n°8)

Ces résultats nous permettent d'établir un rapprochement avec la définition de la satire en tant que « *militant irony* » (Frye, 1957, p.223) ou comme fonction correctrice « *de certains vices et inepties du comportement humain* » (Hutcheon, 1981, p.144).

Neuf répondants ont par ailleurs déclaré posséder, à divers degrés, un intérêt pour les questions politiques en général, à propos desquelles ils s'informent via des moyens variés, le plus souvent grâce à Internet. Ce ne sont cependant pas précisément les mêmes que ceux pour qui nous avons décelé la présence d'une réflexion politique induite par la série. En effet, deux des répondants ayant déclaré ne pas s'intéresser aux questions politiques font partie de ceux chez qui nous avons dénoté la présence d'une telle réflexion, tandis qu'un des répondants se déclarant ouvertement intéressés par le politique fait partie des participants ne présentant pas de disposition particulière sur ce point. La propension à se montrer réceptif au contenu satirique de la série ne dépendrait ainsi pas d'un intérêt développé pour les questions politiques mais plus probablement de l'acquisition d'un certain niveau de littératie médiatique, tel que mis en évidence par Linda Hutcheon (1981, p.141).

Enfin, onze répondants déclarent sans hésitation regarder beaucoup la télévision, les séries télévisées et les *sitcoms* animées en général. Un seul de nos répondants a nuancé sa réponse, en déclarant ne regarder que le hockey et les deux séries créées par Seth MacFarlane (*Family Guy* et *American Dad!*). Il s'agit de l'un des deux répondants n'ayant pas montré de disposition pour l'appropriation du contenu politique de la série. Ainsi, le fait de regarder beaucoup de programmes télévisés, dont des *sitcoms* animées, peut être à l'origine d'un développement des connaissances des individus quant à la rhétorique des différents genres télévisuels, augmentant ainsi les chances d'adopter une stratégie de lecture propice à l'appropriation de la satire, et donc du politique.

Il est intéressant de noter que contrairement à l'usage habituel, qui veut que l'on dénigre ce média qu'est la télévision, nos répondants ont avoué sans difficulté la grande place que prend le petit écran dans leur quotidien. Il semble donc que, dans le contexte de notre recherche, on ne relève pas de problème de légitimité de ce média, et encore moins du « *cartoon* ». Même si certains ont en effet parfois dévalué la profondeur du programme, ils ne dévaluent pas la place qu'il occupe dans leur vie. La méthodologie à laquelle nous avons eu recours pour la sélection des candidats y joue probablement un rôle, puisque les répondants ont été sélectionnés du fait qu'ils sont des spectateurs assidus de la série. Dénigrer le média n'aurait donc en quelque sorte pas eu de sens dans le contexte de notre recherche.

Nos résultats indiquent donc qu'il y a bel et bien appropriation du contenu politique pour une forte part de notre échantillon. En effet, dix de nos répondants ont montré des dispositions à l'utiliser en ce sens, allant même parfois jusqu'à mobiliser la série dans le cadre de discussions abordant des thèmes politiques. Par conséquent, la série possède un certain potentiel en tant que source de réflexion à propos de la problématique du « *vivre ensemble* » dans l'espace public.

Dans le cas de nos deux répondants restants, respectivement les répondants numéro 3 et 12, des hypothèses peuvent être avancées. Le répondant n°3 fait partie de ceux ayant démontré le moins d'attachement pour la série, déclarant par exemple, en réponse à la question concernant le type de public susceptible de regarder *Family Guy* : « *I'd say pretty much someone who doesn't really care of what exactly goes on TV* ». Il a de plus déclaré ne pas porter d'intérêt aux questions politiques en général. Il est donc possible que ce répondant n'accorde pas assez de valeur à la série pour accéder à son deuxième niveau de lecture, plus sophistiqué, nécessaire à l'appréciation du contenu politique (Savage, 2004, p.221). Le répondant n°12, quant à lui, fait partie de ceux ayant exprimé rejeté l'idée de qualifier *Family Guy* de « *politique* ». Il déclare ainsi regarder la série tous les soirs en compagnie de ses

neveux, dans un contexte de divertissement à caractère familial. Il est possible que ce contexte de visionnage influe sur l'attitude avec laquelle ce participant aborde la série, et l'empêche donc également d'accéder au deuxième niveau de lecture. On retrouve bien ici l'importance de l'attitude du lecteur, tel que le souligne Savage (2004, p.221), en ce qui concerne les *sitcoms* animées, et les textes à teneur satirique en général. Il est possible d'avancer l'hypothèse d'un manque de littératie médiatique chez ces deux participants, qui les empêcherait de pousser plus loin leur expérience de réception du politique de la série. Le programme n'est donc pas parvenu à augmenter leur littératie médiatique, selon la théorie proposée par Jonathan Gray pour le cas de *The Simpsons* (2006, p.2).

Néanmoins, plus des trois quarts de nos répondants ont manifesté des signes de réflexion politique induite par la série. Il s'agit malgré tout d'une part importante de notre échantillon, ce qui nous incite à penser que la série peut tout de même être à l'origine du développement de la littératie médiatique de certains d'entre eux. De plus, ces résultats indiquent que, sans mener vers l'action politique, tel que suggéré par Hutcheon (1995), la satire offre bien ici la possibilité d'une force critique des pratiques morales ou sociales de la société.

4.5. Perspective d'animation de l'arène politique

Le politique peut donc se retrouver partout dans l'expérience de réception de nos répondants à la manière d'un fil rouge. Il est d'abord perçu sans difficulté par la plupart de nos répondants. De plus, l'examen des éléments mentionnés comme faisant partie de l'intérêt de la série montre que tous peuvent être ramenés à notre définition du politique, selon les pensées de Gauchet, Rancière et Mouffe. Qu'il s'agisse des personnages, des thèmes abordés, des développements narratifs ou encore de la manière qu'a la série de jouer en permanence avec la transgression des

limites du politiquement correct, c'est toujours la dimension politique qui est au cœur des discussions avec notre échantillon, mais également à la source de leur affection pour le programme. De plus, nombre d'entre eux semblent utiliser le contenu politique comme ressource cognitive pour « éclairer [leur] propre situation, pour modifier [leur] environnement cognitif, corriger [leurs] préjugés, [leurs] croyances ou [leurs] évaluations de la réalité » (Quéré, 1996, p.36). Son importance dans le cadre de la réception de la série est donc évidente.

Nous pouvons ainsi résumer, à partir de nos résultats, l'intérêt de la série en trois points essentiels, selon une perspective politique : l'animation, la satire, et l'association avec le comique burlesque.

L'animation permet, d'une part, de traiter d'un éventail élargi de sujets, parce qu'elle autorise le recours à des éléments visuels inaccessibles dans le cadre de productions utilisant des acteurs et des décors réels. Elle offre notamment la possibilité de présenter les problématiques politiques sous un jour différent. De plus, il semble que le fait qu'il s'agisse de dessins et non d'acteurs permette de mettre en scène des intrigues plus choquantes, plus transgressives. L'exemple du personnage de Meg en est la parfaite illustration, car c'est bien parce qu'il s'agit d'un personnage animé, et donc coupé de la réalité, que nos répondants avouent pouvoir rire de sa situation de maltraitance. Cela s'applique également au personnage de Peter, dont la cruauté est comique parce qu'irréaliste, ou encore aux instincts matricides de Stewie, qui sont divertissants pour les mêmes raisons. L'animation permet ainsi de créer des personnages plus atypiques et marginaux. Seth MacFarlane avoue d'ailleurs profiter de l'animation pour mettre en scène des thèmes politiques d'une manière qui n'aurait pu être envisagée avec des acteurs (faisant ici référence aux personnages de la série *Everybody Loves Raymond*) :

You can't joke about things like domestic violence in a live action show. And we've done episodes where, you know, we had the whole family basically having an anger management seminar and they end up getting into a brawl with Peter hitting Lois, Lois hitting Peter, and I don't think that would work with, like, Ray and Debra. (Feldman, 2012)

L'animation permet donc de traiter de sujets qui auraient pu s'avérer tabous en d'autres circonstances, sans que le public s'en trouve pour autant aliéné.

La satire possède quant à elle plusieurs avantages. La manière dont elle présente le politique, et le traitement qui en est fait, constituent un premier intérêt. C'est en effet en ce sens que la satire offre la possibilité d'une force critique majeure (Hutcheon, 1995). Tel que l'expose une de nos répondantes :

I think the show is able to bring more extreme points of view to society. That's a good thing. I mean any form of entertainment is pretty much art. I mean not talking about how it's animated but the whole thing, it's art. And art is a way for the maker to express its point of view. (Répondant n°10)

Sans aller jusqu'à proposer un discours oppositionnel (Alberti, 2003), la satire offre ainsi de la visibilité à des types de discours peu ou pas toujours relayés sur la scène politique traditionnelle. Cette idée a également été confirmée par Seth MacFarlane lui-même lors d'une interview, dans laquelle il affirme profiter de la série pour traiter certains sujets d'une manière « *that very few other shows could* » (Feldman, 2012). De plus, la série peut également amener au cœur de l'espace public des sujets qui n'y sont pas forcément beaucoup relayés, tels que la valeur de la vie animale évoquée plus tôt. La satire peut ainsi permettre une diversification des ressources symboliques mises à la disposition des téléspectateurs pour l'élaboration de leurs réflexions politiques. De plus, nous pouvons souligner la qualité idéale de la satire pour la diffusion de discours politiques. En effet, sa structure profondément antagoniste, qui repose sur la différenciation et la mise en ridicule, en fait une figure rhétorique par nature appropriée à ce type de messages (Mouffe, 2005b). La réception est ainsi

propice à déclencher de vives réactions, telles que le montrent nos résultats, soit en soulevant les passions, soit en incitant la réflexion à propos des sujets abordés. Cette idée était d'ailleurs déjà défendue en 1905 par Freud dans son ouvrage « *Jokes and Their Relation to the Unconscious* » (traduction par Stratchey en 1960), dans lequel il affirme que la satire suscite la réflexion, l'analyse et la critique.

Enfin, le fait d'associer la satire au comique burlesque (ou *slasptick humor*) permet d'élargir l'audience de la série. En effet, ce type d'humour requiert une stratégie de lecture beaucoup moins compliquée que la satire, et peut ainsi attirer un éventail de spectateurs bien plus large. On revient ici à l'idée de Matthew A. Henry, selon laquelle le personnage de Bart Simpson possède la capacité de garantir une très forte audience, ce qui n'est pas le cas du contenu subversif de la série *The Simpsons* (2012, p.38). Ici, le comique burlesque est un moyen d'assurer une audience large à *Family Guy*, car comme nous l'avons souligné, les spectateurs ne sont pas, au premier abord, attirés par le contenu politique de la série. Néanmoins, nos résultats indiquent que ces spectateurs développent un goût prononcé pour la dimension politique de la série. Le comique burlesque permet donc au premier abord d'attirer une audience large, qui va par la suite s'intéresser au contenu politique en se familiarisant avec la rhétorique du programme.

Finalement, la combinaison de ces éléments fait de *Family Guy* un programme particulièrement intéressant du point de vue de la réception, et ce notamment car la présentation des sujets politiques y est de toute évidence différente de celle proposée dans les émissions spécialement et officiellement consacrées au politique, de même que dans le reste des biens culturels en général. Cependant, nous avons mis en évidence le fait que cette série singulière requiert en retour de la part des téléspectateurs l'adoption d'une attitude et d'une stratégie de lecture complexes. Nous avons évoqué les travaux de Savage (2004) à propos de la logique interprétative, qui se concluaient sur l'idée que les lecteurs n'étaient pas prêts à accorder le crédit

nécessaire aux *sitcoms* animées pour les interpréter en tant que critiques politiques. Nos résultats indiquent le contraire. En effet, il semble que les spectateurs soient devenus familiers avec le contenu satirique des *sitcoms* animées au cours des dernières années, ce qui les amène en retour à adopter une attitude spécifique, différente de celle des autres programmes. Ainsi, la réputation du genre auprès du public, depuis le succès éclatant *The Simpsons*, a eu pour effet de les initier à la rhétorique satirique de ces séries. Le public n'est plus surpris par leur contenu « *politiquement incorrect* », et cela permet en conséquence à *Family Guy* de repousser encore plus loin les limites déjà redessinées par *The Simpsons*. Il est possible ici de remettre en perspective la théorie de Jonathan Gray à propos du potentiel didactique des *sitcoms* animées. Si ces dernières permettent d'amener les téléspectateurs à mieux appréhender la satire et à élargir leur tolérance quant aux types de contenus abordés, on retrouve bien ici une capacité de leur part à enseigner « *les techniques et la rhétorique* »⁷ (Hutcheon, 2005, p.223) de leur propre genre. Il s'agit bien ici d'un développement de la littératie médiatique de leur audience.

Par ailleurs, nos résultats semblent confirmer que la règle du balancement idéologique, telle que mise en évidence par De Wasseige (2013), et selon laquelle les séries diffusées sur les quatre grands « *networks* » américains allient toujours progressisme et conservatisme afin de ne pas aliéner leur audience, ne s'applique pas dans le cas de *Family Guy*. En effet, quoi qu'une grande part de notre échantillon ait la même orientation politique que celle de la série, il reste du moins quatre individus parmi nos douze répondants dont les opinions diffèrent de celles présentées et qui pourtant restent fidèles au programme. De plus, ces quatre répondants font partie de nos dix participants utilisant la série comme source de réflexion politique. Ainsi, la série n'aliène pas son public en ne procédant pas à un balancement idéologique, tel que le confirme un de nos participants : « *I guess it's just framed in a way that it's*

⁷ Traduction libre.

somebody's opinion, whether it's yours or not, there's a certain thought that is worth giving to a certain subject » (Répondant n°5). Nous avons mentionné plus tôt l'hypothèse avancée par Dettmar selon laquelle les discours utilisant l'ironie ne seraient pas efficaces en matière de politique car les présuppositions avec lesquelles les lecteurs abordent ces textes auraient tendance à confirmer ce qu'ils veulent y voir. Cette proposition est finalement infirmée par nos résultats. Cela peut s'expliquer encore une fois par le fait que les spectateurs assidus sont plus tolérants envers la série, en tant que *sitcom* animée, que pour d'autres biens culturels de genres différents.

Cependant, il est intéressant de noter que l'orientation du programme n'est pas en soi particulièrement originale, puisqu'une grande partie des productions hollywoodiennes adoptent également des dispositions favorables au parti démocrate. L'intérêt de la série se situe plutôt dans sa capacité à aborder les thématiques politiques occupant l'espace public selon une approche distincte des émissions usuelles, mais aussi dans son aptitude à mobiliser des problématiques différentes de celles que l'on y retrouve habituellement. Si les textes médiatiques sont des « pôles de ressources symboliques et cognitives mis à la disposition des spectateurs pour l'élaboration quotidienne de leurs récits personnels concernant la sphère publique et l'exercice éventuel de leur citoyenneté » (Proulx, 1998, p.156), alors *Family Guy* possède le potentiel d'être utilisée par son audience pour réfléchir à ces questions d'une manière différente des autres textes. C'est selon cette perspective que la série participe à la construction du sens donné aux enjeux politiques au sens de David Campbell (1998).

Or, l'audience des *sitcoms* animées est d'une manière générale plus nombreuse que l'audience des émissions politiques dédiées. De plus, le type de spectateurs s'intéressant à *Family Guy* est assurément différent de celui manifestant un goût pour ces dernières. L'objectif de notre recherche n'était bien sûr pas d'affirmer que les spectateurs sont uniquement motivés par la question du politique dans leur affection

pour la série. La question du divertissement occupe à l'évidence une place essentielle dans l'expérience de réception du programme. Néanmoins, la série possède la capacité d'offrir un lieu de réflexion politique à des types d'audiences qui se défient peut-être des lieux traditionnels de débats politiques (Rosanvallon, 2006). De même, nos résultats montrent que certains individus peu politisés peuvent être amenés à réfléchir à des problématiques politiques au cours de leur expérience de réception. Sans aller jusqu'à influencer l'ordre social en place (Carrel et Rosenbert, 2011, p.128), la série ne peut ainsi être qualifiée de protopolitique car elle trouve sa place dans l'animation de l'arène politique et est capable, dans une certaine mesure, d'accroître la conscience politique d'une part de son public.

Nos résultats ne peuvent, à l'évidence, faire office de représentation de l'ensemble de l'audience de la série. La portée de notre étude est en ce sens restreinte, car notre corpus se constitue de douze entretiens uniquement. De plus, notre échantillon est constitué d'un public d'habitues de la série, dont le recrutement via le forum *IMDb* implique de considérer ces spectateurs comme spécialement et particulièrement investi. Cependant, nous pouvons à nouveau retrouver ici l'idée proposée pour le cas de *The Simpsons* par Matthew A. Henry : « *the audience interested in its subversive attitudes is not large enough to keep the show in business, but the millions of kids who tune in every week to watch Bart are* » (2012, p.38). Nous croyons que notre recherche nous a en réalité permis d'accéder à cette part spécifique de l'audience, qui a su développer un intérêt pour le « contenu subversif »⁸ de la série. Ainsi, nous pensons qu'il est possible de présumer, à partir de nos résultats, qu'une part de l'audience de la série, constituée d'individus fidèles depuis de nombreuses saisons, perçoit, apprécie et s'approprie le contenu politique de la série. La série participe de ce fait à l'espace public.

⁸ Traduction libre.

Finalement, Dufort et Gagnon affirment que le contenu de *Family Guy* tend à « prescrire aux Américains certaines lignes de conduite en les incitant à embrasser (ou à rejeter) certaines positions politiques » (2012, p.32). Sans surprise, nos résultats ne dénotent pas de succès particulier et immédiat en termes d'influence sur les opinions de son audience. Cependant, nous croyons que la série parvient néanmoins à inciter certains de ses téléspectateurs à « s'intéresser davantage » aux enjeux qu'elle aborde, « à se politiser » ou encore « à se mobiliser pour certaines causes » (Dufort et Gagnon, 2012, p.32). C'est bien là que réside tout l'intérêt de la série, selon une perspective politique.

CONCLUSION

L'objet de cette recherche était de déterminer si les biens culturels issus de la culture de masse, telle que définie par Macé et Maigret (2006), peuvent occuper un rôle dans l'animation de l'arène politique. En effet, dans un contexte de crise de confiance entre le public et les médias de masse (Rosanvallon, 2006), ayant pour conséquence un désintérêt grandissant pour les lieux traditionnels de débats politiques, il nous est apparu intéressant de chercher à découvrir s'il peut exister d'autres ressources participant à l'animation de l'espace public. Pour ce faire, nous avons choisi de prendre pour objet d'analyse la *sitcom* animée *Family Guy*, qui fut créée en 1999 par Seth MacFarlane pour la chaîne *Fox*. Interrompue pendant trois ans puis remise à l'antenne en 2005 grâce notamment à l'ampleur de ses ventes de DVD, la série fête à l'heure actuelle ses quinze années d'existence.

Notre choix s'est porté sur ce programme pour plusieurs raisons. La série possède tout d'abord une forte dimension politique, à l'image de la grande majorité des *sitcoms* animées, dont la figure de proue est bien sûr *The Simpsons*. Elle possède de plus un humour particulier, provocateur s'il en est, qui lui a parfois valu la censure, d'autre fois la perte du soutien de ses commanditaires, et souvent d'être l'objet de poursuites judiciaires. Or, cette dimension transgressive a entre autres pour conséquence de présenter le contenu politique de la série d'une manière autrement atypique et audacieuse. De plus, la série possède une audience importante et relativement stable d'année en année. La combinaison de ces facteurs nous a amenée à nous interroger sur le rôle joué par le contenu politique dans l'intérêt que les téléspectateurs portent à la série.

Un examen de la littérature existante nous a permis de faire ressortir un intérêt certain des chercheurs pour le rôle des séries télévisées en tant que vecteur d'idéologie. De plus, les nombreuses représentations sociales proposées par les *sitcoms* animées ont souvent été étudiées, de même que leur contenu politique. John Alberti envisage ainsi

la possibilité de diffusion de discours oppositionnels via ce type de produits culturels, tandis que Jonathan Gray (2006) expose la manière dont *The Simpsons* peut développer la littératie médiatique de son audience en répondant et en réécrivant d'autres textes et d'autres genres, par la contextualisation et la recontextualisation de la programmation médiatique. Julie Dufort et Frédérick Gagnon exposent de leur côté la manière dont *The Simpsons*, *South Park*, *American Dad!* et *Family Guy* proposent des « discours éminemment politiques » (2012, p.31) à propos de la question de l'immigration non documentée et de la construction d'un mur à la frontière américano-mexicaine. La particularité du contenu politique des *sitcoms* animées a donc été soulignée à maintes reprises. D'autre part, leur réception a déjà pu être analysée, mais selon une perspective qui n'est pas spécifiquement politique. Dans la continuité de ces travaux, nous avons choisi de réaliser une étude de la réception du contenu politique de *Family Guy*, dans le but de déterminer son rôle dans l'intérêt développé par les spectateurs pour la série.

Notre recherche place ainsi l'interaction entre texte et lecteur au cœur de l'analyse. Elle participe en ce sens à l'accroissement des connaissances à propos des processus de réception. De plus, il nous est apparu intéressant, d'un point de vue à la fois politique et communicationnel, de tenter de découvrir dans quelle mesure les *sitcoms* animées pouvaient se constituer comme offrant de la visibilité à des types de discours peu ou pas toujours relayés sur la scène politique traditionnelle.

Afin d'atteindre cet objectif, nous avons dû circonscrire la notion de politique en tant que concept permettant d'opérationnaliser notre analyse. Examinant ainsi la pensée politique des Marcel Gauchet, Jacques Rancière et Chantal Mouffe, nous avons pu circonscrire une définition du politique selon son acception masculine, en tant qu'élément structurel de la société, se composant d'antagonismes, de jeux de pouvoirs, et de conflits pour le partage du sensible. Se rapportant à toutes les problématiques du « vivre ensemble » dans une communauté donnée, le politique est

ainsi présent dans tous les domaines de la vie sociale et publique. Nous nous sommes également intéressés à la question de l'ironie et de la satire, et au lien les unissant avec le politique. Les définitions fournies par Linda Hutcheon, notamment, nous ont permis de déterminer que notre étude avait pour objet le contenu satirique de *Family Guy*. En effet, la satire se constitue comme une forme littéraire qui a recours au trope rhétorique de l'ironie pour faire référence à des pratiques morales ou sociales, tentant par là-même « *de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant* » (1981, p.144). Il s'agit donc d'un genre intimement lié au politique. Nous avons également déterminé l'influence fondamentale de l'attitude du lecteur et de ses présuppositions face à ce type particulier de textes, ainsi que la nécessité de posséder un certain niveau de littératie médiatique pour accéder au second niveau de lecture de la série. La combinaison de ces différentes notions nous a permis de mettre en place le cadre conceptuel de notre analyse.

Par ailleurs, la réalisation de cette recherche supposait de concevoir une démarche méthodologique autorisant l'accès au public fidèle de la série. En effet, notre objectif étant de déterminer le rôle joué par le politique dans l'intérêt développé pour le programme, il nous était nécessaire d'atteindre un public constitué d'« *habitués* ». Nous avons ainsi choisi d'avoir recours au forum en ligne de l'*Internet Movie Database* consacré à *Family Guy*. La présence de nos répondants sur ce forum nous est apparue comme un témoin suffisant de leur fort intérêt pour ce programme. De plus, cela nous permettait de nous assurer, dans une certaine mesure, de pouvoir entrer en contact avec des membres de l'audience ayant déjà pour habitude de se présenter, et éventuellement de communiquer, en tant que spectateur de la série. L'artificialité de nos entretiens en était ainsi atténuée.

De nature qualitative, notre recherche s'est construite en deux étapes : une observation non participante du forum, suivie de douze entretiens individuels réalisés avec des membres du public de la série recrutés via la plateforme du forum. Notre

observation non participante de l'activité du forum s'est déroulée sur une période de sept jours. Cette étape nous a permis de déterminer les types de sujets favorisés, notamment ceux à teneur politique, et nous a également fourni des informations sur les membres participant aux discussions de manière régulière. Ces premières données nous ont notamment permis d'enrichir notre questionnaire. Un appel à participants a ensuite été mis en ligne en tant que nouveau sujet sur le forum, puis envoyé par messagerie privée aux membres ayant démontré une présence et une activité régulières. Nous avons par la suite réalisé nos douze entretiens individuels, d'une durée allant de vingt à cinquante minutes, à l'aide du logiciel de vidéoconférence *Skype*. Les résultats ainsi obtenus ont été retranscrits puis analysés selon la méthode de l'analyse de contenu catégorielle proposée par Laurence Bardin (1996).

Nos résultats ont été analysés selon trois pistes successives. Nous avons dans un premier temps tenté de déterminer si le contenu politique était effectivement perçu par nos répondants. Nous avons ainsi pu déterminer que la perception du politique se faisait aisément pour dix de nos participants, tandis que deux d'entre eux ont manifesté une certaine opposition à l'idée de qualifier *Family Guy* de programme à teneur politique, car il s'agit avant tout pour eux d'un divertissement. Si nos résultats montrent que la majorité de nos répondants est capable de discerner sans difficulté la dimension politique du programme ainsi que ses biais, on remarque néanmoins que c'est bien l'attitude du lecteur qui détermine la perception du politique de la série. Nous avons ensuite tâché de déterminer quelle était la place prise par le contenu politique dans le développement de l'affection de nos répondants pour la série. Nos résultats ont montré que le politique était une dimension importante des éléments constituant l'intérêt de la série pour nos participants (personnages, thèmes abordés, trame narrative, etc.). Ce résultat nous permettait donc de lire un assentiment de la part des auditoires à la diffusion de discours politiques dans les produits issus de la culture de masse. Cependant, cela ne nous semblait pas suffisant pour déterminer que la série pouvait être considérée comme jouant un rôle dans l'espace public. Nous

avons donc tenté, dans un troisième et dernier temps, de découvrir si nos répondants s'appropriaient le contenu politique de la série, pour l'utiliser en tant que source de réflexion à propos de problématiques se rapportant à l'espace public. C'est ainsi que nous avons pu évaluer qu'une telle réflexion est présente dans dix de nos entretiens. Deux de nos répondants semblent quant à eux n'avoir adopté ni l'attitude ni la stratégie de lecture nécessaires, soit peut-être par un manque de considération pour la série, soit en raison d'un contexte de réception peu propice à la mobilisation du registre politique. Néanmoins, nos résultats nous permettent de considérer que, pour une grande majorité de nos répondants, la série peut jouer le rôle de ressource cognitive participant à la formation de leur attitude politique.

De plus, nos résultats indiquent que le contenu politique proposé par *Family Guy* est perçu comme différent du reste des discours politiques occupant l'espace public. Nos répondants mentionnent son côté atypique, irrévérencieux, et d'une manière générale, plus extrême que ce à quoi ils sont habitués. Sans être le vecteur de discours oppositionnels, le programme peut ainsi amener au cœur de l'espace public un contenu original, soit en traitant différemment les mêmes sujets, soit en introduisant de nouveaux. La série est, en ce sens particulièrement intéressante, puisqu'elle permet, dans une certaine mesure, de diversifier les types de discours politiques relayés par les médias de masse. Cela confirme la distinction opérée, au sein de notre cadre théorique, entre le genre de la *sitcom* animée et l'ensemble plus général des biens médiatiques, qui « *contribuent, le plus souvent, au renforcement du statu quo et des rapports sociaux déjà institués* » (Breton et Proulx, 2012, p.166).

L'examen de nos résultats nous permet ainsi de confirmer le potentiel des *sitcoms* animées selon une perspective d'animation de l'arène politique. Nous avons constaté que la satire peut permettre une diversification des ressources symboliques mises à la disposition des individus pour la formation de leurs attitudes politiques. Cependant, elle se constitue comme une rhétorique singulière, requérant de la part des récepteurs

à la fois une stratégie de lecture complexe mais aussi une attitude particulière. Elle court ainsi le risque immanent d'aliéner son audience, soit en n'étant pas comprise, soit en blessant les sensibilités par ses provocations. Or, sa dissociation totale d'avec la réalité lorsqu'elle est présentée sous forme animée semble atténuer cet aspect de la réception en la rendant plus accessible, mais aussi plus libre. L'éventail des sujets possibles est ainsi considérablement élargi, de même que l'indulgence des spectateurs s'en trouve étendue. Par ailleurs, son association avec le comique burlesque (ou *slapstick humor*) possède l'avantage d'attirer un public plus large, car ce dernier requiert une stratégie de lecture beaucoup moins sophistiquée. Il peut ainsi permettre de garantir à la série une certaine audience, à l'image du personnage de Bart pour *The Simpsons* (Henry, 2012, p.38). Si la majorité des spectateurs n'est pas attirée de prime abord par le contenu politique de la série, sa fidélisation semble en revanche passer par le développement d'un goût pour cette dimension au demeurant essentielle du programme. La série permet ainsi aux spectateurs de se familiariser avec la rhétorique satirique de la série, qui peuvent alors s'appropriier son contenu politique par la critique, la confrontation des opinions, la mise à distance. Or, nos résultats indiquent que les spectateurs, une fois familiarisés avec le contenu d'une *sitcom* animée, semblent par la suite manifester une aptitude pour la lecture des autres programmes similaires, et donc du genre en lui-même. On retrouve là l'idée d'une capacité didactique de la *sitcom* animée, menant au développement de la littératie médiatique de son public. Il reste néanmoins important de souligner qu'il s'agit ici d'un potentiel uniquement applicable au public de ces séries, et non à leur audience. En effet, cette forme de réception ne peut avoir lieu que dans le cadre d'une certaine affection et d'un investissement envers le programme, tel que l'illustre notre échantillon. Et là encore, comme nous avons pu le constater, il n'est pas assuré qu'une telle expérience de réception ait lieu.

Finalement, nous pouvons déterminer que le politique est perçu, apprécié et réutilisé au sein de réflexions et de discussions politiques par à tout le moins une part du

public de la série. *Family Guy* contribue en cela à animer l'arène politique. Il ne s'agit bien sûr pas d'affirmer qu'il s'agit là de la dimension principale de la série, qui reste à l'évidence plutôt celle du divertissement. Cependant, face à un désintérêt des citoyens pour les lieux de discussions politiques traditionnels, il est intéressant de constater qu'il existe des occasions d'activation de leur pensée politique au travers de la culture de masse, si souvent dénigrée. Cette conclusion possède en effet un potentiel intéressant, si l'on considère la place essentielle qu'occupe cette culture dans le quotidien des populations occidentales.

Notre recherche comporte bien entendu certaines limites, qu'il est nécessaire de mentionner.

Tout d'abord, la taille réduite de notre échantillon limite naturellement la portée des conclusions de notre recherche et les possibilités de généralisation à l'ensemble du public de la série. De plus, la constitution de notre échantillon au moyen du forum *IMDb* nous a amenée à constituer un groupe de membres de l'audience particulièrement engagés envers la série. Il ne s'agit pas en ce sens d'un échantillon représentatif de l'ensemble des spectateurs de la série, mais plutôt, éventuellement, d'une part restreinte du public constitué de spectateurs assidus et spécialement impliqués envers ce programme.

Le choix d'avoir recours à l'analyse de contenu constitue également une de nos limites car il s'agit d'une méthode permettant l'analyse « des perceptions de la réalité, et non [de] la réalité en soi » (Dépelteau, 1998, p.313). Nous avons ainsi pu analyser le discours élaboré par nos répondants à propos de leur expérience de réception, et non leur expérience de réception en elle-même.

Dans un même ordre d'idées, les précautions prises pour réduire l'influence de notre dispositif méthodologique sur les réponses n'ont pu supprimer totalement son impact. Il est évident que le contexte de réalisation des entretiens a eu une influence sur les

réponses obtenues, en amenant nos répondants à présenter leur expérience de réception sous une forme plus élaborée et raisonnée qu'elle ne l'est en réalité, ce qui limite la portée de nos conclusions. L'influence du jugement du chercheur dans la manipulation et l'analyse des résultats doit elle aussi être soulignée. Comme dans toute démarche d'analyse qualitative, l'étape de la présentation et de l'interprétation des résultats est ainsi soumise au regard du chercheur, quelle que soit la rigueur méthodologique de ce dernier (Bardin, 2007, p.148).

Enfin, notre analyse ne nous permet pas de proposer de conclusions complètes à propos de la question du développement de la littératie médiatique du public par les *sitcoms* animées. Le nombre élevé de répondants présentant une propension à utiliser la série comme source de réflexion politique nous amène à penser que la proposition de Jonathan Gray évoquant un développement de la littératie du public par la *sitcom* animée peut être confirmée, à tout le moins pour le développement d'une littératie du genre en lui-même. Cependant, la présence de deux répondants ne présentant aucune disposition allant dans ce sens contredit partiellement cette proposition. Cette question mériterait d'être examinée plus en détails.

Finalement, à la lumière de nos conclusions, nous considérons tout d'abord qu'il serait pertinent d'approfondir l'analyse de la réception de la série selon une perspective sociodémographique. En effet, notre étude ne nous a pas permis d'étudier en profondeur les différences pouvant se manifester en fonction des positions sociales et économiques diverses des répondants. Nous croyons qu'une étude associant cette perspective à celle de l'utilisation de la série en tant que ressource symbolique participant à la formation des attitudes politiques constituerait un apport évident à notre travail. La taille de l'échantillon devrait cependant être élargie, et les répondants toujours sélectionnés pour leur attachement particulier à la série, car nous avons pu voir que l'échantillon ainsi obtenu est plus proche d'un public que d'une audience selon la distinction proposée par Dayan (2000, p.433). Il serait également intéressant

et pertinent de poursuivre les recherches sur la littératie médiatique, tel que souligné. L'importance de ce thème ne peut en effet qu'être rappelée face à l'omniprésence (voire parfois à l'omnipotence) des médias dans la construction du sens que nous donnons aux enjeux politiques et d'une manière générale au monde qui nous entoure.

De plus, notre recherche ne nous a pas permis d'accéder au pôle de l'émetteur – et à la question de l'intention de l'auteur derrière le message – pour des raisons pratiques évidentes. Il s'agit là cependant d'un sujet complexe qui mériterait d'être exploré à la lumière de nos résultats. Nous ne pouvons en effet présumer avec certitude qu'il existe, soit au cœur de la création originelle du programme par Seth MacFarlane, soit au sein de l'équipe d'auteurs aujourd'hui en charge de la série, une aspiration particulière à influencer concrètement l'opinion des spectateurs. Il existe cependant un acte, indubitablement conscient à certains moments, et peut-être moins clairement délibéré à d'autres occasions, de partage d'opinions politiques via le médium de la série *Family Guy*. Il serait donc intéressant de pouvoir accéder à cette part du processus, au moyen d'entretiens et d'observations.

Enfin, il est essentiel de souligner que tous les produits culturels ne possèdent pas le même potentiel en terme d'animation de l'arène politique. Nous avons montré que les *sitcoms* animées s'inscrivent comme des programmes singuliers, dont la forme satirique les amène à aborder de nombreux sujets politiques mais également à engager leur public à réagir à leur contenu. Cependant, il convient ici de revenir sur la problématique du lien entre art et politique, en ce que toute création quelle qu'elle soit porte en son sein les représentations et biais de son auteur. Plutôt que de considérer les biens culturels comme de simples objets de plaisir frivole, nous proposons de percevoir l'ensemble de la culture populaire comme œuvre participant au « poids des expériences » (Lancelot et Meynaud, 1964) et qui, en compagnie de nombreux autres facteurs, est à l'origine de notre attitude politique. En ce sens, il nous apparaîtrait intéressant de poursuivre les recherches en réception selon la

perspective d'une « *élaboration quotidienne [des] récits personnels concernant la sphère publique et l'exercice éventuel de [notre] citoyenneté* » (Proulx, 1998, p.156) au travers de la consommation de produits issus de la culture de masse.

Section 1 : Informations sociodémographiques

Gender: Male.

Age: 23.

Marital status: Single.

Professional situation: Bank employee.

Education level: University degree – Bachelor of commerce.

Origin and mobility: Toronto, Canada.

Section 2 : Habitudes de consommation/participation

1. When and how did you discover Family Guy?

I can't recall how but it's been a long time. It's one of those things that was cohesive to growing up in my generation. There were people that liked *The Simpsons*, people that liked *South Park*. It was all there, and I guess it had already ingrained itself from a popular culture perspective from you know a 2006-2007 kind of era. Family Guy was just the one that happened to grab me the most compared to the other options.

2. Did you discuss it at school?

For sure. Especially in the younger years you know from late grade school to early high school, it was one of those things that kids always came in and talked about the next day.

3. And how often do you watch the show?

Pretty often. I'll watch the new ones every week and especially now when you have *Netflix* and stuff and there's nothing else to watch it's one of the ones that's good to come back and watch a couple of the old ones when you're bored or you got nothing else to watch, so pretty frequently.

- 3.1 So you usually use TV and Internet to watch it?

Yes.

- 3.2 And do you watch TV and TV Shows a lot?

For sure, tons.

4. When did you become a member of *IMDb* and the *Family Guy* forum?

Probably about 2010.

4.1 What would you say was your motivation in going on the *Family Guy* forum?

It's interesting to see people's opinions and the things that people discuss, and generally complain about.

4.2 In which way do you participate on the forum and what would you say you are looking to find?

I don't think I've ever posted in the boards, I solely reviewed as far as giving stars on *IMDb*, but I guess I'd be a passive participant just curious to see what the general consensus is.

5. Is there any other way you use to share your interest for the show, either online or in your everyday life?

Not really. I mean I'll watch it with people and we'll talk about it off-handedly but it tends to end when the credits roll.

Section 3 : Perception de la série

6. So why would you say you watch the show?

There's a bunch of reasons that it appeals, and it would be a division between... You know I've worked in banking for a couple years and with jobs like that, you know, you come home and... Turning on something like *Family Guy* that is inherently – you know, for lack of a better way to say it – stupid-funny. It's lighthearted enough that it's relaxing but it's creative enough that it's amusing or stimulating. It's a mixture between frat boy humor but also something that gathers cohesive thought as far as the popular culture references go and the way that certain things are structured so... It's unique in that characterization.

7. Which adjectives would you use to describe the show's humor?

I would describe the show's humor as rapid-fire, some being incredibly lowbrow and some being so smart that people actually miss them or don't understand them.

8. Are there things that you maybe dislike about the show?

It's one of the few shows I guess that actually has some stuff in it that almost seems like it's for the creators versus for the audience, like there's the over-extended almost half-episode-long giant chicken fights that... I don't think anybody likes but I think they enjoy doing it to us. And there are a few of those cutaway gags that it seems they enjoy doing more than people actually find it funny. It's just one of those weird stables.

9. Do you have a preference between the storyline and the cutaway jokes?

The cutaway jokes are actually much funnier.

10. Do you think there exists a typical type of person that is most likely to watch Family Guy? If yes, what type of person would that be?

I don't actually. I think that the thing that's made it as successful as it is is that it's so rapid-fire and it takes so many different angles that there's such a wide birth of people who can find something they like, and that's not necessary the same thing for one person or one demographic to another, but there's something in there that, you know, at least in every couple of jokes appeals to somebody. Which is why it's probably been going on for 15 years.

11. Part of the audience seems to think Family Guy is losing quality. What is your personal opinion on this subject?

I don't agree with that I mean it's different and it's evolved as time has gone and certain production things have shifted like people like Seth MacFarlane have gone off to focus more on movies and stuff – so there's been some shift but change doesn't always equate things that are bad. I think people are just abrasive to change in certain capacities but I still enjoy it as much as I did the earlier years.

12. Has your viewing relationship changed to it over time?

The amount that I watch has probably increased again because the access to things like *Netflix* and alike... It's easier to binge, you know, than it ever has been.

13. Do you like the animation?

I do yeah, in certain episodes I do. I remember a couple years ago they did – I believe it was the first episode of season 8 and they did like an hour-long film that was homage to... I think it was a short story and you had all these characters in a big mansion in this big courtyard, and you could tell they had just upgraded to the high-

def. pictures, and you could tell effort went into it to try to create a cool legitimate upgraded setting. So you could tell they put a lot of effort into it.

14. Do you think it has some effects on the program?

Sure, I think there's a huge amount of stuff that they get away with, that they couldn't if they weren't animated.

Section 4 : Les personnages

15. Who would you say is your favorite character and why is that?

I would say Peter Griffin. Because at least in a theoretical sense I think everybody's met somebody that was a form or a type of person who isn't necessarily smart or successful but has a certain vibrancy for life that's jaded, makes you laugh. I guess it's an homage to that type of person.

16. And do you have a least favorite character?

I can't think of one to be very honest with you.

17. What do you think of the relationship between the members of the Griffin family?

Well you feel bad for Meg, as somebody who's the target of predominant levels of abuse but at the end of the day there's a lot of over the top aspects of the relationships that are supposed to be funny but generally it's supposed to reflect a loving perhaps odd family.

18. Do you think it's a realistic family?

No. I guess you could say it's rooted in reality but there's so much stuff like these various affairs that go on in a lot of different moments, and they beat each other up and there's all kinds of uhm – you know they cheat on each other, so I guess it's grounded on reality.

19. How would you describe Brian?

I would describe Brian as... Probably a reflection of the Hollywood-esque liberal-minded individual. Probably closest to – I think it's said in a few interviews – the actual Seth MacFarlane person.

19.1 What role does he play in the family?

The one who comments on everybody's decisions.

20. How would you describe Peter? Is there anyone that you would compare him with?

Nothing comes immediately to mind, it's one of those characters that's just so generally over-the-top you know.

21. Meg is often picked on by everyone. How do you feel about that?

Well I think it goes back to, you know, because they're a cartoon they get away with certain things, like some of the stuff they did, if it wasn't a cartoon show it would just be off the air. In the context, if that was a real person it would be horrendous. I remember one of the specials they did, the actor that voices Meg was very light-hearted about it, that somebody needs to be the sounding board for the predominant meta-jokes and you know it's meant more to be funny than it actually is meant to be mean-spirited. In the context of a cartoon, it's probably some of the less funny jokes but it obviously appeals to somebody. If it were an actual person it would be awful.

22. Can you identify yourself with one character in particular? Why?

No, not really.

Section 5 : Le contenu politique

23. Are there any episodes, themes or subjects that you favor most? Why?

One of my favorites was actually – and obviously people got really upset earlier this year when they briefly killed off Brian, but there was that one episode between when he died and when they brought him back and that episode was actually probably one of my favorites. It really ignored that whole thing entirely and it was the one where Peter and Quagmire go on like a singing tour and really the whole episode – the songs that they did... It was so funny and creative and over-the-top that that was probably right up there with my favorites.

23.1 Are there any topics that appeared in the show that you found to be provocative or offensive? Why?

Well I don't find the topics to be offensive but I'm probably in the minority in that regard, I mean they bring up pretty often religion and frame it towards atheism, it's a

semi-negative view on Christianity and other religions from an intellectual standpoint and that's really provocative. And obviously a couple years ago they did the abortion related episode that wasn't actually let to air. So that was very provocative for people as well but – I didn't find that offensive personally but I'm sure some people did.

23.2 How does it affect your perception of the show?

I can't think of a particular time where the show, you know, tried to force a belief on a viewer. They seem to take a viewpoint of trying to make you think about a particular issue, so the approach to it generalizes it, but that might just be me. In a broader sense they make a point based on their belief in that area but at least while I watch it to enjoy the ingrained popular culture and the stupid humor it doesn't exactly affect my propensity to view and what I enjoy about it.

24. What do you think about the fact that the show broaches themes such as abortion, abuse of drug or gay marriage? Is it surprising?

You wouldn't expect to find those things in a cartoon for sure, that element is definitely surprising. That being said, that's kind of derivative of what that show is. I mean you wouldn't expect an hour-long biopic where the cast is in a room, and somebody kills somebody and it's like a murder mystery – they take a lot of different angles for things that you wouldn't expect to be there. Even recently they did one when *The Cleveland Show* was cancelled and they brought that guy back on to *Family Guy* and the first sequence was them making of him because of how bad his show was. They break a lot of walls in that regard so generally the fact that the show broaches such themes is unexpected but in the context of something that's been running for 15 years it's not surprising that it's in there.

24.1 What role do they play in the show in your opinion?

The approach that the show was originally formatted in was the very prototypical very sitcom-esque – some hi-jinks and then in the end they eventually learn a lesson and everything's ok. They moved away from that in recent years but those issues generally are connected as it moved forward to the lesson following at the end in a classic sense – which is a special place for it because they're trying to make a statement and it's certainly bold in the context of a cartoon.

25. Would you say the show could be useful to certain causes like for example the equality between men and women, this type of things?

It's a tough question. I think it could be useful to a greater sense of equality. That being said, if they wanted to be useful there would have to be I mean... There's certainly some elements that preach those things properly but then you got all those

cutaway gags and stuff like an Asian woman's driving and then she pulls across 8 lanes and everybody crashes so, you know, it's almost like for every step forward there's almost two steps back to making a legitimate social argument I'm not sure that's what they want to do with it. It could go that way but they would have to realign some programming if they actually wanted to make that legitimate.

26. Do you think the content is oriented?

It's 100% democrat. I guess it's a question of how they frame the issue and I guess it's a question of who the viewer is I mean, I'm not a democrat so when certain issues arise and you don't agree with it – maybe more people would be offended by that, personally it doesn't bother me it's just like "Oh that's somebody's opinion versus yours this is 2014". There's certain stuff that you enjoy even if you don't necessarily agree with their political ideologies. And also you know the way that it's framed, it's not so aggressive that it becomes distasteful. I guess it's just framed in a way that it's somebody's opinion, whether it's yours or not, there's a certain thought that is worth giving to a certain subject. Like I said there's so much in there that even if you don't agree with something like that there's always something that you can agree with or enjoy.

27. What difference would you make between Family Guy and other series similar to it, such as The Simpsons?

I've seen a little bit of *The Simpsons* over the years, I've seen a little bit of *South Park*. I'm not sure there are direct differences that I can necessarily say but neither appeal to me in the same way and it would be hard to actually verbalize why that would be. But I guess the shows are built in a similar way, approach a similar audience; they do it in a slightly different avenue from one to another... so they're rooted in similarity but I guess the approach they take to attempt to appeal is slightly different, whether it be by certain references of certain episode structures and the cutaway gags and stuff like that. The animation is certainly different. Watching *South Park* kind of gives me headache – so I think that there's subtle differences that play into sticking with something like that even though they're probably built on similar platforms.

27.1 How about American Dad?

I don't watch it with the same frequency as I do *Family Guy* but I watch it. I think it started off really similar to *Family Guy* and then it kind of became its own creature. Again similarly grounded characters that live in slightly different worlds. I guess they took the *Family Guy* characters and they kind of turned up the ridiculousness for *American Dad* but it works it's funny.

Section 6 : Niveau d'implication politique

28. Personally, are you interested in politics?

For sure yes.

29. Do you feel close to a particular party or ideology?

I like to say that I'm an economic conservative but a social liberal.

30. Do you keep yourself informed about every day's political topics? If yes, through which medium(s)?

About all of them, I read the papers and I get various newsfeeds online, you know the Twitter feeds and stuff – I'm really dialed into the news with as many avenues as I can.

31. Has this interview asked you to talk about the show in a way you wouldn't normally?

Yes, there wasn't anything in here that I would be uncomfortable talking about normally but – as I alluded to earlier, and it's probably the reason why you chose to focus on it, is that the the show has ingrained itself so firmly within popular culture and being a household name that it's one of those things that is almost implied to appeal to just about everybody. So I don't think that in this sense it's discussed to this degree but there's an implication that, for whatever reason, everybody likes *Family Guy*.

APPENDICE A : CERTIFICAT D'ETHIQUE



Faculté de communication
Faculté des arts
Faculté de science politique et de droit

Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE)

No du certificat : 0068

CERTIFICAT D'ETHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains pour la Faculté de science politique et de droit, la Faculté des arts et la Faculté de communication a examiné le protocole de recherche suivant et jugé conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM.

PROTOCOLE DE RECHERCHE

Nom de l'étudiant(e) : Anne Fossier
Programme d'études : Maîtrise en communication
Directrice/Directeur de recherche : Pierre Barrette
Titre du protocole de recherche : Réception du discours politique de la série d'animation pour adultes « Family Guy »

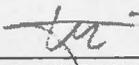
MODALITÉS D'APPLICATION

Les modifications importantes pouvant être apportées au protocole de recherche en cours de réalisation doivent être transmises au comité¹.

Tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité ou l'éthicité de la recherche doit être communiqué au comité.

Toute suspension ou cessation du protocole (temporaire ou définitive) doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat d'éthique est valide jusqu'au **5 mai 2015**. Selon les normes de l'Université en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique. Le rapport d'avancement de projet (renouvellement annuel ou fin de projet) est requis pour le **5 avril 2015**.


Emmanuelle Bernheim
Professeure au département de sciences juridiques
Présidente, CERPE2

5 mai 2014
Date d'émission initiale du certificat

¹ Modifications apportées aux objectifs du projet et à ses étapes de réalisation, au choix des groupes de participants et à la façon de les recruter et aux formulaires de consentement. Les modifications incluent les risques de préjudices non-prévus pour les participants, les précautions mises en place pour les minimiser, les changements au niveau de la protection accordée aux participants en termes d'anonymat et de confidentialité ainsi que les changements au niveau de l'équipe (ajout ou retrait de membres).

RÉFÉRENCES

- Alberti, J. (2003). *Leaving Springfield : The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture*. Detroit: Wayne State University Press.
- Alters, D. (2003). "We Hardly Watch that Rude, Crude Show" : Class and Taste in The Simpsons. In M. Harrison & C. A. Stabile (Eds.), *Prime Time Animation : Television Animation and American Culture* (pp. 165-184). Londres: Routledge.
- Anderson, B. C. (2005). *South Park Conservatives : The Revolt Against Liberal Media Bias*: Regnery Publishing Inc.
- Bardin, L. (1996). *L'analyse de contenu*. Paris: PUF.
- Berkman, D. (1993). Sitcom Reality. *Television Quarterly*, 26(4), 63-69.
- Blakeborough, D. (2008). "Old People Are Useless": Representations of Aging on The Simpsons. *Canadian Journal on Aging / La Revue canadienne du vieillissement*, 27(01), 57. doi: 10.3138/cja.27.1.57
- Block, A. B. (1990). *Outfoxed: Marvin Davis, Barry Diller, Rupert Murdoch, and the Inside Story of America's Fourth Television Network* (1st ed.). New York: St Martins Press.
- Booth, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit.
- Bowler, G. (1996, October 1996). *God and The Simpsons : The Religious Life of an Animated Sitcom*. Paper presented at the The Media and Family Values, Canadian Nazarine College, Calgary.
- Breton, P., & Proulx, S. (2012). *L'explosion de la communication : introduction aux théories et aux pratiques de la communication* (4e éd. [mise à jour]. ed.). Paris: La Découverte.
- Bruna, K. R. (2004). Addicted to Democracy: South Park and the Salutary Effect of Agitation. *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 47(8).
- Bybee, C. , & Overbeck, A. (2001). Homer Simpson Explains Our Postmodern Identity Crisis, Whether We Like It or Not: Media Literacy After The Simpsons. *Studies in Media & Information Literacy Education*, 1(1), 1-53.
- Campbell, D. (1998). *Writing Security: United States and the Politics of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cantor, P. A. (1999). The Simpsons : Atomistic Politics and the Nuclear Family. *Political Theory*, 27(6), 734-749.
- Cantor, P. A. (2012). Cartman Shrugged : the Invisible Gnomes and the Invisible Hand in South Park *The Invisible Hand in Popular Culture : Liberty vs. Authority in American Film and TV* (pp. 189-212). Lexington: The University Press of Kentucky.

- Carrel, M., & Rosenberg, S. (2011). Injonction de mixité sociale et écueils de l'action collective des délogés. Comparaison entre les années 1970 et 2000. *Géographie, économie, société*, 13(2), 119-133. doi: 10.3166/ges.13.119-133
- Cefaï, D. (1996). La construction des problèmes publics: Définition de situations dans des arènes publiques. *Réseaux*, 14(75), 43-66.
- Chaney, M. A. (2004). Representations of Race and Place in Static Shock, King of the Hill and South Park. *Journal of Popular Film and Television*, 31(4).
- Chow, W. V. (2004). Homer Erectus: Homer Simpson as Everyman. In J. Alberti (Ed.), *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture* (pp. 107-136). Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Consoli, J. (2012). Media Age for Primetime Viewing Is Up ? Not a Problem for Advertisers in Some Mass-Reach Shows. *Broadcasting & Cable*.
- Dayan, D. (1992). Les mystères de la réception. *Le Débat*, 4(71), 141-157.
- Dayan, D. (2000). Télévision: le presque public. *Réseaux*(100), 427-456.
- Dayan, D. (2002). Télévision: Le silence des publics. In L. Sfez (Ed.), *Science politique et interdisciplinarité: Conférences (1998-2000)* (pp. 89-104). Paris: Publications de la Sorbonne.
- Dépelteau, F. (1998). *La démarche d'une recherche en sciences humaines: De la question de départ à la communication des résultats*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Dettmar, K. J. H. (2003). Countercultural Literacy: Learning Irony with The Simpsons. In J. ALBERTI (Ed.), *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture* (pp. 85-106). Detroit: Wayne State University Press.
- Dobson, H. (2006). Mister Sparkle Meets the Yakuza : Description of Japan in The Simpsons. *Journal of Popular Culture*, 39(1), 44-68.
- Dorvil, H., & Mayer, R. (2001). *Problèmes sociaux*. Montréal: Presses de l'Université du Québec.
- Dufort, J., & Gagnon, F. (2012). Bienvenue à "Homerica": Les dessins animés américains et la politique de l'immigration non documentée et du mur à la frontière américano-mexicaine. *Politique et sociétés*, 31(1), 47-75.
- Esquenazi, J.-P. (2013). Pouvoir des séries télévisées. *Communication*, 32(1).
- Feldman, J. (2012). Bill Maher Interviews Seth MacFarlane About Family Guy and Obama's Job Performance on CNN. *Mediaite*.
- Foehr, U. G., Rideout, V. J., & Roberts, D. F. (2010). Generation M²: Media in the Lives of 8- to 18-Year-Olds (pp. 85). Menlo Park, CA: Kaiser Family Foundation.
- Frye, N. (1957). *Anatomy of criticism four essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Gardiner, J. K. (2005). Why Saddam Is Gay: Masculinity Politics in South Park—Bigger, Longer, and Uncut. *Quarterly Review of Film and Video*, 22(1), 51-62. doi: 10.1080/10509200590449958

- Gauchet, M. (1985). *Le désenchantement du monde: une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard.
- Gauchet, M. (2002). Les tâches de la philosophie politique. *Revue du MAUSS*(19), 275-303.
- Gauchet, M. (2007). *L'avènement de la démocratie, t.1: La révolution moderne*. Paris: Gallimard.
- Gauchet, M. (2008). Crise dans la démocratie. *La revue lacanienne*, 2(2), 59-72. doi: 10.3917/lrl.082.0059
- Gauchet, M. cité par Legros M. et Truong N. (2007, 7 mars). Marcel Gauchet, religion et politique. *Philosophie Magazine*. Récupéré de <http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/marcel-gauchet-le-politique-permet-a-la-societe-de-tenir-ensemble-4915>
- Gingras, A.-M. (1995). Les médias comme espace public: enquête auprès des journalistes québécois. *Communication*(16), 15-36.
- Gingras, A.-M. (2006). *Médias et démocratie : le grand malentendu* (2e éd., rev. et augm. éd.). Québec (Québec): Presses de l'Université du Québec.
- Gorman, B. (Producer). (2010, 30 octobre 2013). Ladies Night: Few Broadcast Primetime Shows Draw More Men Than Women. *TV by the Numbers*. Retrieved from <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/04/28/ladies-night-few-broadcast-primetime-shows-draw-more-men-than-women/>
- Granier, J.-M. (2001). Du Contrat de Lecture au Contrat de Conversation. *Communication & Langages*(169), 51-62.
- Gray, E. (1999, 29 janvier 1999). TV's Few Remaining Barriers Are Set to Fall: Family Guy: Series Not for Faint of Heart - Nor for Children, *National Post*.
- Gray, J. (2005). Television Teaching : Parody, The Simpsons and Media Literacy Education. *Critical Studies in Media Communication*, 22(3), 223-238.
- Gray, J. (2006). *Watching with The Simpsons. Television, Parody and Intertextuality*. New York: Routledge.
- Habermas, J. (1978[1962]). *L'espace public: Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (M. B. d. Launay, Trans.). Paris: Payot.
- Harrison, M., & Stabile, C. A. (2003). *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture*. New York: Routledge.
- Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris: Gallimard.
- Henry, M. A. (1994). The Triumph of Popular Culture, Situation Comedy, Postmodernism, and The Simpsons. *Studies in Popular Culture*, 17(1), 85-99.
- Henry, M. A. (2012). *The Simpsons, Satire, and American Culture* (1st ed.). New York: Palgrave Macmillan.
- Hobbs, R. (1998). The Simpsons Meet Mark Twain : Analyzing Popular Texts in the Classroom. *English Journal*, 87(1), 49-51.
- Holman, M., & White, K. M. (2011). Pop Culture, Politics, and America's Favorite Animated Family: Partisan Bias in The Simpsons? *Studies in Popular Culture*, 34(1), 87-107.

- Hull, M. B. (2000). Postmodern Philosophy Meets Pop Cartoon : Michel Foucault and Matt Groening. *Journal of Popular Culture*, 34(2), 57-67.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, L. (1995). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (pp. 248).
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 12(46), 140-155.
- Jauréguiberry, F., & Proulx, S. (2011). *Usages et enjeux des technologies de communication*. Toulouse: Ères.
- Jodelet, D. (1997). *Les représentations sociales*. Paris: Presses universitaires de France.
- Knox, S. (2006). Reading the Ungraspable Double-Codedness of: The Simpsons. *Journal of Popular Film and Television*, 34(2), 73-81. doi: 10.3200/jpft.34.2.73-81
- Laplace, I. (2013). *La recherche qualitative en santé à partir des Forums Internet. Méthodologie, limites, enjeux éthiques: proposition d'un guide pratique*. Faculté de Médecine Lyon Est, Lyon.
- Levine, L. (1990). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Macé, E., & Maigret, E. (2006). Pourquoi parler de médiacultures? *Sciences Humaines*(170), 44-47.
- Macé, E., Maigret, E., & Allard, L. (2005). *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris: Collin.
- Martin, C. J. K. (2005). *Family Guy: Textual Devices and Masculine Vices*. (Master of Arts), University of Georgia, Athens.
- Masterman, L. (1997). A Rationale for Media Education. In R. Kubey (Ed.), *Media Literacy in the Information Age: Current Perspectives* (pp. 15-68). New Brunswick: Transaction.
- Mauger, G. (2006). *L'émeute de novembre 2005: Une révolte protopolitique*. Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant.
- Mifflin, L. (1999). Irate Headmaster, Irreverent Alumnus: The "Family Guy" Saga, *The New York Times*. Retrieved from <http://www.nytimes.com/1999/07/01/arts/irate-headmaster-irreverent-alumnus-the-family-guy-saga.html>
- Mittell, J. (2001). Cartoon Realism : Genre Mixing and the Cultural Life of The Simpsons. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*(47), 15-28.
- Morley, D. (1986). *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. Londres: Comedia.
- Morley, D., & Brunson, C. (1999). *The Nationwide Television Studies*. Londres: Routledge.
- Mouffe, C. (2005a). *On the Political*. New York: Routledge.
- Mouffe, C. (2005b). *The Return of the Political*. New York: Verso.

- Mucchielli, R. (2006). *L'analyse de contenu des documents et des communications*. Paris: ESF.
- Mullen, M. (2004). The Simpsons and Hanna Barbera's Animation Legacy. In J. ALBERTI (Ed.), *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture* (pp. 63-84). Detroit: Wayne State University Press.
- Nixon, H. (1999). Adults Watching Children Watch South Park. *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 43(1).
- Ott, B. L. (2003). "I'm Bart Simpson, Who the Hell Are You ?" A Study in Postmodern Identity (Re)Construction. *Journal of Popular Culture*, 37(1), 56-82.
- Perreur, N. (2011). La néo série, arène d'évaluation culturelle d'une société américaine en crise. *Réseaux*(165), 84-108. doi: 10.3917/res.165.0083
- Proulx, S. (1998). *Accusé de réception: Le téléspectateur construit par les sciences sociales*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
- Proulx, S. (2003). Entre politiques et usages: Les téléspectateurs jugent la télévision. In D. Courbet & M. P. Fourquet (Eds.), *La télévision et ses influences* (pp. 77-92). Bruxelles: Éd. De Boeck Université.
- Proulx, S., & Laberge, M.-F. (1995). Vie quotidienne, culture télévisuelle et construction de l'identité familiale. *Réseaux*(70), 121-140.
- Quéré, L. (1996). Faut-il abandonner l'étude de la réception? *Réseaux*, 14(79), 31-37.
- Rancière, J. (1995). *La mésentente: Politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- Rancière, J. (2004 [1998]). *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (2005). L'actualité du "Maître ignorant": entretien avec Jacques Rancière, réalisé par A. Benvenuto, L. Cornu et P. Vermeren à Paris le vendredi 24 janvier 2003. *Le Télémaque*, 27(1), 21. doi: 10.3917/tele.027.0021
- Rasse, P. (1999). *Les musées à la lumière de l'espace public: Histoire, évolution, enjeux*. Paris: L'Harmattan.
- Rice, L. (2011). Ratings Alert: What You're Watching if You're 11, 50 or 34 Years Old (The Results May Surprise You!). *Entertainment Weekly*.
- Rockler, N. R. (2002). Overcoming "It's Just Entertainment": Perspective by Incongruity as a Strategy for Media Literacy. *Journal of Popular Film and Television*, 30, 16-22.
- Rosanvallon, P. (2006). *La Contre-Démocratie: La politique à l'âge de la défiance*. Paris: Seuil.
- Rousseau, J.-J. (1762). *Du Contrat Social ou Principes du droit politique*. Amsterdam: Marc-Michel Rey.
- Rueff, J. (2013). *Contributions de la théorie de Jacques Rancière à l'analyse des pratiques démocratiques en ligne*. Paper presented at the Où en est la théorie critique en communication?, Montréal.
- Savage, W. J., Jr. (2004). "So Television's Responsible": Oppositionality and the Interpretive Logic of Satire and Censorship in The Simpsons. In J. ALBERTI

- (Ed.), *Leaving Springfield: The Simpsons and the Possibility of Oppositional Culture* (pp. 197-224). Detroit: Wayne State University Press.
- Schmitt, C. (1976). *The Concept of the Political*. Nouveau Brunswick: Rutgers University Press.
- Séгур, P. (1996). *Le politique*. Paris: Ellipses.
- Seiter, E. (1998). *Television and New Media Audiences Oxford Television Studies* (pp. 154).
- Silverstone, R. (1989). Let Us Then Return to the Murmuring of Everyday Practices: A Note on Michel De Certeau, Television and Everyday Life. *Theory, Culture and Society*, 6(1), 77-94.
- Solomon, D. (2009, 13 septembre 2009). Question for Seth MacFarlane : Family Man, *The New York Times*, p. MM13. Retrieved from <http://www.nytimes.com/2009/09/13/magazine/13FOB-Q4-t.html>
- Thoër, C. (2011). *Enjeux et défis des entrevues en ligne*. Paper presented at the École d'été sur les méthodes de recherche en ligne en santé, UQAM, Montréal. <http://blogsgrms.com/internetsante/2011/07/07/enjeux-et-defis-des-entrevues-en-ligne/>
- Weinstein, D. (1998). Of Mice and Bart, The Simpsons and the Postmodern. In C. Degli-Esposti (Ed.), *Postmodernism in the Cinema* (pp. 60-72). Oxford: Berghahn.
- Wells, P. (2003). "Smarter than the average art form": Animation in the television era. In M. Harrison & C. A. Stabile (Eds.), *Prime Time Animation: Television Animation and American Culture* (pp. 15-32). New York: Routledge.

BIBLIOGRAPHIE

- Abelson, D. (2006). *A Capitol Idea: Think Thanks and U.S. Foreign Policy*. Kingston, Ontario: McGill-Queen's University Press.
- Ahl, N. C. (2013, 18 avril 2013). Art en séries, *Le Monde, Culture et idées*. Récupéré de http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/04/18/art-en-series_3162457_3246.html
- Alberti, J. (2005, Avril 2005). "War is Not the Answer... Except for All of America's Problems" : *The Simpsons and the War on Terror*. Paper presented at the Cultural Studies Association Conference, Tucson, AZ.
- Arp, R. (2006). *South Park and Philosophy : You Know I Learned Somethng Today*. Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- Ash, G. E. (2000). Not "What Little Kids Can Be Like": Cultural Appropriation and Adults Watching South Park. *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 43(8).
- Bakhtine, M. (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bhattacharya, S. (2000, 6 août 2000). Homer's Odissey, *The Observer*.
- Billen, A. (2007, 5 juillet 2007). Liberals? Eat My Shorts, *New Statesman*.
- Booker, K. M. (2006). *Drawn to Television : Prime-Time Animation from The Flintstones to Family Guy*. Westport: Praeger.
- Bryon-Portet, C. (2012). La dimension politique de la série Plus belle la vie: Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle de service public *Mots: Les langages du politique*(99), 97-112.
- Cantor, P. A. (2000). At Home with The Simpsons. *Prospect Magazine*(53).
- Collins, J. (1992). Postmodernism and Television *Channels of Discourse, Reassembled : Television and Contemporary Criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, éd. Robert Allen.
- Cowan, D. E. (2005). South Park, Ridicule, and the Cultural Construction of Religious Rivalry. *Journal of Religion and Popular Culture*(10).
- Crawford, A. (2009). "Oh Yeah!": Family Guy as Magical Realism? *Journal of Film and Video*, 61(2), 52-69.
- Decker, K. S., & Arp, R. (2013). *The Ultimate South Park and Philosophy : Respect my Philosophah!* Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- Dobson, N. (2003). Nitpicking The Simpsons : Critique and Continuity in Constructed Realities. *Animation Journal*(11), 84-93.
- Dunfud, B. (2007). Les Simpson et la satire sociale *Simpsonmania : nom d'un donut!* (pp. 143-150). Enghien-les-bains: Éditions de la Lagune.
- Esquenazi, J.-P. (2009 [2003]). *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte.

- Fagin, B. S. (2000). Goin' Down to South Park : How Kids Can Learn From "Vile Trash". *Reason* 32(1), 38-41.
- Feingerg, S. L., & Scanlan, S. J. (2000). The Cartoon Society : Using The Simpsons to Teach and Learn Sociology. *Teaching Sociology*, 28(2), 127-139.
- Flew, T. (1994). The Simpsons: Culture, Class and Popular TV. *Metro Magazine*(97).
- Friend, T. (1993, March 1993). Sitcoms, Seriously., *Esquire*, pp. 112-124.
- Frye, N. (1969). *Anatomie de la critique*. Paris: Gallimard.
- Gardiner, J. K. (2000). South Park, Blue Men, Anality and Market Masculinity. *Men and Masculinities*, 2(3), 251-271.
- George, É. (2001). *L'utilisation de l'Internet comme mode de participation à un espace public dans le cadre de l'AMI et au sein d'ATTAC: vers un renouveau de la démocratie à l'ère de l'omnimarchandisation du monde? (Thèse de doctorat)*. Université du Québec à Montréal, Montreal.
- George, É., & Granjon, F. (2008). *Critiques de la société de l'information*. Paris: Harmattan.
- Glynn, K. (1996). Bartmania : The Social Reception of an Unruly Image. *Camera Obscura : Feminism, Culture, and Media Studies*(38), 61-91.
- Gournelos, T. (2007b). Review: South Park and Philosophy. *Journal of Popular Culture*, 40(4).
- Gournelos, T. (2008a). Blasphemous Allusion: Coming of Age in South Park. *Journal of Communication Inquiry*, 33(2), 143-168. doi: 10.1177/0196859908329278
- Gournelos, T. (2008b). Irony, Community, and the Intelligent Design Debate in South Park and The Simpsons. *The Electronic Journal of Communication*, 18(2,3,4).
- Gournelos, T. (2009). Puppets, Slaves, and Sex Changes: Mr. Garrison and South Park's Performative Sexuality. *Television & New Media*, 10(3), 270-293. doi: 10.1177/1527476409334018
- Gray, J. (2003). *Imagining America : The Simpsons and the Anti-suburb Go Global*. Paper presented at the The 53rd Annual Conference of the International Communication Association, San Diego, USA.
- Greene, D. (2008). *Politics and the American Television Comedy : A Critical Survey from I Love Lucy Through South Park*. Jefferson: McFarland & Co.
- Greene, a. (2011). Critique, Couter narratives and Ironic Interventions in "South Park" and Stephen Colbert. In T. GOURNELOS (Ed.), *A Decade of Dark Humor : How Comedy, Irony and Satire Shaped Post-9/11 America* (pp. 119-136). Jackson: University Press of Mississippi.
- Habermas, J. (1992). L'espace public trente ans après. *Quaderni*(18), 161-191.
- Hall, S. (2007). *Identités et cultures: Politiques des Cultural Studies*. Paris: Amsterdam.
- Hanley, R. (2007). *South Park and Philosophy : Bigger, Longer and More Penetrating* (Vol. 26). Chicago and La Salle: Open Court Publishing.
- Hart, M. (2002, 25 Oct. 2002). "South Park" in the Tradition of Chaucer and Shakespeare, *The Chronicle of Higher Education*.

- Hill, L. A. (2004). Toons Grow Up. *Television Week*, 23(35), 11-12.
- Hilmes, M. (2002). *Only connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*. Belmont, CA: Wadsworth.
- Irwin, W., T., C. M., & Skoble J., A. (2010). *Les Simpson. Les secrets de la plus célèbre famille d'Amérique* (M.-E. Konigson, Trans.). Champs-sur-Marne: Music & Entertainment Books.
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London: Routledge.
- Keller, J. R., & Stratyner, L. (Eds.). (2009). *The Deep End of South Park : Critical Essays on Television's Shocking Cartoon Series*: McFarland & Co Inc.
- Keslowitz, S. (2006). *The World According to The Simpsons. What our Favorite TV Family Says About Life, Love, and the Pursuit of the Perfect Donut*. Naperville: Sourcebooks, Inc.
- Larsen, D. (2001). South Park's Solar Anus, or, Rabelais Returns: Cultures of Consumption and the Contemporary Aesthetic of Obscenity. *Theory, Culture & Society*, 18(4), 65-82. doi: 10.1177/02632760122051887
- Lull, J. (1990). *Inside Family Viewing*. Londres: Routledge.
- Maigret, E. (2006). *Sociologie de la communication et des médias*. Paris: Armand Colin.
- Marc, D. (1984). *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Philadelphia: University of Philadelphia P.
- Martin, M., & Proulx, S. (1995). *Une télévision mise aux enchères programmations, programmes, publics*. Sainte-Foy, Québec: Télé-université.
- McAllister, M. (2004). *From Lard Lad to Butterfinger : Contradictions of The Simpsons in Promotional and Commercial Culture*. Paper presented at the International Communication Association, New Orleans, LA.
- McCarthy, A. (2005). Crab People from the Center of the Earth. *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 11(1), 97-101.
- Millerand, F. (1997). David Morley et la problématique de la réception. *COMMposite* (97.1), 61-70.
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television : From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Londres: Routledge.
- Nick, M., & Sienkiewicz, M. (2009). Beyond a Cutout World: Ethnic Humor and Discursive Integration in South Park. *Journal of Film and Video*, 61(2), 5-18. doi: 10.1353/jfv.0.0025
- Ortved, J. (2009). *The Simpsons. An uncensored, unauthorized history*. Vancouver: Greystone Books.
- Parisi, P. (1993). "Black Bart" Simpson : Appropriation and Revitalization in Commodity Culture. *Journal of Popular Culture*, 27(1), 125-142.
- Peacocke, A. (2012). Family Guy and Freud : Jokes and their Relation to the Unconscious. In R. D. Cathy Birkenstein, Gerald Graff (Ed.), *They say I say* (pp. 299-309). New York: W.W. Norton & Company.

- Pinsky, M. I. (2001). *The Gospel According to The Simpsons : The Spiritual Life of the World's Most Animated Family*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- Rhodes, C. (2002). Coffee and the Business of Pleasure: The Case of Harbucks Vs. Mr. Tweek. *Culture and Organization*, 8(4), 293-306.
- Ross, C. (1998). Advertisers Flock to Comedy Central's racy 'South Park': Phenomenal Viewership Numbers Cool the Concerns About Content. *Advertising Age*, 69(2 (12 janvier 1998)).
- Seipp, C. (2002, 2 janvier 2002). Cathy's World : Family Guy. *UPI*.
- Thompson, E. (2009). "I Am Not Down with That" : King of the Hill and Sitcom Satire. *Journal of Film & Video*, 61(2), 38-51.
- Turner, C. (2004). *Planet Simpson. How a Cartoon Masterpiece Documented an Era and Defined a Generation*. Toronto: Random House Canada.
- Weinstock, J. A. (2008). *Taking South Park Seriously*. New York: State University of New York Press.
- Wolton, D. (2000). Glossaire: L'espace public *Internet et après?* Paris: Flammarion.