

LES FICTIONS TÉLÉVISUELLES ET LA FORMATION DE L'IDENTITÉ CULTURELLE

Stéfany Boisvert

Université du Québec à Montréal

Résumé : *Dans cet article, nous proposons une réflexion théorique concernant le rôle des fictions télévisuelles dans la représentation et la construction de l'identité culturelle. Nous tentons surtout de réactualiser cette réflexion en tenant compte du contexte médiatique actuel caractérisé par l'avènement d'une culture télévisuelle transnationale. La circulation de plus en plus transnationale des œuvres et l'adaptation fréquente de formats télévisuels étrangers amènent en effet à repenser la manière dont les fictions télévisuelles peuvent aujourd'hui contribuer à représenter et à construire l'identité culturelle. Nous montrons que malgré l'important mouvement de globalisation de la production médiatique, les fictions télévisuelles actuellement produites véhiculent néanmoins des discours identitaires distincts. Enfin, ces identités que les fictions télévisuelles peuvent contribuer à former deviennent de plus en plus délocalisées et hybrides.*

Abstract: *This article examines the role of fictional television programs for the representation and construction of cultural identity. We try to update this reflection by taking into account the current media context, which is characterized by the rise of a transnational television culture. Today, the transnational circulation of television productions and the adaptation of foreign television formats force us to question the way fictional television programs can represent and construct cultural identities. Despite the globalization of media production, contemporary fictional television shows still offer identity discourses that are distinct and specific. However, cultural identities are more delocalized and hybrid, due in part to this transnational circulation of contemporary television programs.*

Mots-clés : fictions télévisuelles, identité, globalisation, culture télévisuelle transnationale.

Introduction

L'identité réfère généralement à la description que nous faisons de nous-mêmes (Barker, 1999), à la définition cohérente que nous donnons de notre personne. L'affirmation identitaire répond à un besoin fondamental des individus de se décrire de manière signifiante, de donner un sens à leur personne et à leur existence, tout en se différenciant des autres. Au-delà de cette identité personnelle, les individus se regroupent également au sein de *communautés d'identification* (Hall, 1996b), lesquelles permettent la formation de liens sociaux et la création de formes d'identification collective.

Aujourd'hui, les fictions télévisuelles – fruits d'un médium encore très populaire – doivent sans nul doute être conçues comme une des formes importantes d'identification collective. Selon Desaulniers (1996), ces productions culturelles seraient particulièrement propices à « [f]aire ressortir les désirs de changement à travers la continuité et construire ainsi une identité collective qui jette des ponts entre le passé et le futur » (p. 115). Loin d'être de simples productions divertissantes, les fictions télévisuelles devraient donc être perçues comme des sources importantes de discours identitaires.

Dans le présent article, nous proposerons une réflexion théorique sur cet aspect identitaire des fictions télévisuelles. Nous montrerons que celles-ci ont un rôle important à jouer pour la représentation et la construction d'une identité culturelle. En ce sens, ces fictions populaires peuvent avoir une influence sur la *construction discursive* de l'identité. Il s'agira en outre de réactualiser la réflexion concernant le lien entre l'identité et les fictions télévisuelles. Les mutations actuelles de notre paysage médiatique amènent en effet à repenser le rôle des fictions télévisuelles dans la transformation de l'identité. La globalisation du secteur médiatique augmente de manière drastique la circulation transnationale des fictions télévisuelles, amenant le risque d'une homogénéisation du contenu des productions culturelles et plus particulièrement des représentations identitaires qu'elles diffusent. Cependant, selon nous, les fictions télévisuelles véhiculent encore aujourd'hui des représentations identitaires singulières. Nous pensons que l'actuelle culture

télévisuelle transnationale ne devrait pas être spontanément associée à un processus d'homogénéisation identitaire. Les fictions télévisuelles peuvent encore, selon nous, contribuer de manière significative à la représentation et à l'alimentation d'un sentiment d'appartenance spécifique et distinct chez les téléspectateurs qui les regardent. Nous soutiendrons toutefois que ces productions fictionnelles sont appelées, aujourd'hui plus que jamais, à créer des identités culturelles multiples et délocalisées, plutôt que des identités clairement nationales. À une hybridation massive de la programmation télévisuelle répondent des identités culturelles elles-mêmes de plus en plus hybrides.

1. Les fictions télévisuelles et l'identité

1.1 L'identité

L'identité n'est pas une entité fixe ou une description renvoyant à l'essence d'une personne; elle est plutôt une construction discursive (Barker, 1999; Hall, 1996a, 1996b; Thornham & Purvis, 2005). L'identité est le résultat d'une mise en discours à travers laquelle nous parvenons à construire une unité signifiante de soi ou de notre communauté d'appartenance. Elle est une « mise en récit » (Poirier, 2004, p. 7) qui se construit via des discours qui nous permettent de nous définir. L'identité n'est donc pas originaire ou préalable aux actes communicationnels; au contraire, elle se construit grâce à ceux-ci.

Selon Hall (1996a), il est impératif d'adopter une telle vision non-essentialiste du concept d'identité. Toute identité émerge d'un processus complexe de *narrativisation* de multiples discours et représentations: « *Identities are therefore constituted within, not outside representation.* » (p. 4) Cette conception non-essentialiste de l'identité permet de tenir compte des transformations, des *reconstructions* identitaires qui surviennent au fil du temps chez tout individu ou toute collectivité.

Selon Hall (1996b), l'identité est donc elle-même une *fiction* à cause de son caractère construit, son aspect narratif et sa fermeture arbitraire. Pour qu'une identité soit énoncée et revendiquée, il faut qu'il y ait une réduction du sens et de la complexité des discours qui la forment. C'est pourquoi l'identité peut être

conçue comme une fiction, une mise en discours qui cherche à résumer de manière unifiée et cohérente la complexité d'un individu ou d'une collectivité. Quoique fictive, l'identité a toutefois une incidence bien réelle sur la vie des individus et sur nos processus communicationnels : elle est une véritable construction *effective* (Hall, 1996a, p. 4) qui nous permet de nous attribuer un sens et d'interagir avec autrui. L'identité doit ainsi être considérée comme une construction sociale et culturelle importante : « [...] *it is central to conceptions of subjectivity and identity within cultural studies that what it means to be a person is social and cultural 'all the way down'. That is, identities are wholly social constructions and are not entities which exist outside of cultural representations and acculturation.* » (Barker, 1999, p. 10)

1.2 Les fictions télévisuelles et les discours identitaires

Une définition de l'identité en tant que construction discursive permet d'expliquer l'importance que les fictions télévisuelles peuvent avoir, non seulement pour la représentation d'une identité, mais également pour sa formation et sa redéfinition. En tant que mise en discours singulière, une fiction télévisuelle est un type de production culturelle qui peut servir à véhiculer des représentations identitaires, à mettre en récit une définition de soi et des autres. En tant que *représentation*, la fiction télévisuelle peut médiatiser des personnages, des situations, des valeurs et divers autres référents culturels pouvant être reconnus par certains téléspectateurs et permettant une forme d'identification. La fiction télévisuelle peut ainsi être reconnue comme un « miroir » (Létourneau, 2010; Winckler, 2002, 2005) de réalités culturelles et sociales, comme un type de production médiatique permettant aux gens de se reconnaître.

Une fiction télévisuelle n'est toutefois pas un *simple* miroir¹, c'est-à-dire un reflet ou une présentation inaltérée de la réalité. Selon Esquenazi (2009), une

¹Soulignons en effet que le concept de « miroir » doit être employé avec certaines réserves. La qualification des fictions télévisuelles en tant que miroirs peut en effet s'avérer problématique en ce qu'un tel qualificatif tait le processus incontournable de mise en discours, de fictionnalisation – et donc de réinterprétation – inhérent à la création de toute fiction télévisuelle. Comme l'expliquent justement Thornham et Purvis (2005): « These images [les images issues des dramatiques télévisuelles] are never simply representative, mirroring some

fiction agit plutôt comme *paraphrase*. En tant que création, une fiction s'appuie sur des éléments du réel mais les reformule de manière inédite. C'est de cette façon qu'une fiction peut représenter, faire *miroiter* certains éléments de la réalité. Quand des éléments du réel sont perçus dans la fiction, celle-ci devient alors une paraphrase pouvant donner lieu à un important processus d'identification de la part du public :

Quand l'appropriation du récit par un destinataire conduit ce dernier à comprendre l'univers fictionnel comme une situation exemplifiant de façon juste le monde réel ou plus exactement une part du monde réel de ce destinataire, nous dirons que le texte fictionnel joue le rôle d'une *paraphrase* du domaine de réalité concerné [...]. (Esquenazi, 2009, p. 155)

Le destinataire d'une fiction peut ainsi interpréter certaines dimensions de l'univers fictionnel comme une reformulation ou une *exemplification* (Esquenazi, 2009) de certains aspects de son monde réel. De ce fait, la fiction peut faire écho au vécu du téléspectateur et permettre à ce dernier d'y voir un reflet de sa réalité sociale.

Plus encore, puisque l'identité est une construction discursive, elle est appelée à se redéfinir constamment, notamment grâce aux récits fictionnels véhiculés dans les sociétés. Autrement dit, les téléséries peuvent influencer sur les répertoires identitaires et, ainsi, le processus de redéfinition identitaire lui-même. La présence de la télévision dans la sphère domestique favorise grandement l'accès aux fictions télévisuelles et à leurs discours; la prédominance du médium télévisuel au sein des pratiques culturelles et communicationnelles de la société occidentale contemporaine doit être prise en compte. Les fictions télévisuelles apparaissent ainsi comme une des principales sources de récits de notre culture actuelle (Thornham & Purvis, 2005), ce qui permet également de

objective reality, but are mediated in terms of ideologies and desires. » (p. xi) Néanmoins, le concept de « miroir » revêt selon nous une certaine utilité, car il a le mérite de rappeler que les fictions télévisuelles doivent reproduire certains éléments du réel afin d'éviter l'*illisibilité* (Esquenazi, 2009) du récit pour le public. Pour cette raison, ces fictions peuvent véhiculer certaines représentations identitaires qui seront jugées authentiques ou vraies par les téléspectateurs, ce qui permet d'en justifier la définition en tant que *miroirs* d'une société.

justifier l'importance que ces productions peuvent avoir sur les processus de formation identitaire. Comme le fait remarquer Barker (1999): « *TV is the major communicative device for disseminating those representations which are constitutive of (and constituted by) cultural identity.* » (p. 31) Par conséquent, les fictions télévisuelles contiennent des récits et discours pouvant contribuer à la *construction, médiation et définition* d'identités sociales (Thornham & Purvis, 2005). Elles contribuent ainsi de manière significative à l'élaboration de cette autre grande fiction que représente l'identité individuelle et collective.

2. Les fictions télévisuelles à l'ère de la globalisation

Le mouvement actuel de globalisation a toutefois amené des interrogations importantes concernant la possibilité de représenter et de construire encore aujourd'hui une identité collective *spécifique* à travers des fictions télévisuelles. Selon Chalaby (2005), nous assistons présentement à l'instauration d'un véritable *ordre médiatique transnational*. Notre *culture télévisuelle* est de plus en plus affranchie des contraintes géographiques, ce qui se traduit par une circulation beaucoup plus libre des productions télévisuelles hors des frontières nationales ainsi qu'une pratique courante d'importation et d'exportation de formats télévisuels, notamment des fictions.

L'achat de formats télévisuels est en effet devenu monnaie courante dans notre paysage médiatique actuel. Cette pratique consiste à acheter les droits d'exploitation d'un concept télévisuel étranger afin de procéder à une adaptation, c'est-à-dire à la production d'une nouvelle version locale. L'évolution du système télévisuel depuis les années 1980 a d'ailleurs favorisé l'émergence de plusieurs grands centres de production télévisuelle à travers le monde (Moran, 2009), lesquels contribuent à la création de formats appelés à être distribués de manière transnationale².

² Il est important de souligner que les formats télévisuels qui circulent actuellement proviennent de plusieurs pays différents. À notre avis, il faut donc éviter d'associer spontanément cette pratique d'importation de formats à un quelconque processus d'*américanisation* de la programmation télévisuelle mondiale et ce, malgré l'incontestable popularité des productions américaines. Comme l'explique Moran (2009), les États-Unis et l'industrie hollywoodienne ne peuvent plus aujourd'hui être considérés comme les seuls grands exportateurs de programmes ou formats télévisuels: « Other media capitals, including London, Hong Kong, Tokyo, Beijing

La migration de formats télévisuels fictionnels apparaît ainsi comme un enjeu important, surtout si nous tenons compte du nouveau genre de fiction, extrêmement populaire, qu'est la télé réalité³. Ce genre télévisuel est effectivement reconnu pour son caractère exportable : le même format de départ est fréquemment racheté par plusieurs pays différents, comme en témoigne par exemple le succès planétaire de *Big Brother*⁴, diffusé dans quelque vingt pays (Hartley, 2006). Cet exemple témoigne de la facile migration de cette nouvelle forme de fiction télévisuelle hors des frontières du pays originairement émetteur. Par ailleurs, le développement du câble, du satellite ainsi que de l'Internet a eu pour effet de permettre la distribution internationale des programmes télévisés, favorisant ainsi la mise en place d'un réseau de communication de plus en plus globalisé (Chalaby, 2005).

Alors que la télévision a longtemps été considérée comme un médium fondamentalement *national* (Chalaby, 2005; Creeber, 2006; Turner, 2009), ses capacités de diffusion sont désormais beaucoup plus grandes, notamment à cause de la dérégulation massive du système télévisuel. Cette nouvelle réalité structurelle a une incidence incontestable sur la relation entre nation et

and Mexico City, are becoming prominent hubs of a more international structure. » (p. 150) À ce sujet, voir aussi Maigret & Soulez (2007).

³ Malgré son appellation, le genre de la télé réalité nous semble devoir être considéré comme une nouvelle forme de fiction télévisuelle. La télé réalité rejoint d'ailleurs la définition du drame-documentaire (*drama-documentary*) formulée par Williams: « It relies on what is taken as an intrinsic element of television : its capacity to enter a situation and show what is actually happening in it. Of course in all such cases there is mediation: directors, cameramen and reporters select and present what is happening. There is thus an intrinsic overlap between what is classified as factual report and what is classified as dramatic presentation. » (1974, p. 70) Cette définition met en évidence le fait que la télé réalité, quoiqu'elle cherche à montrer certaines situations jugées *réelles*, ne peut le faire qu'à travers une *fictionnalisation* ou une *mise en scène de la réalité*. Pour cette raison, la télé réalité nous semble devoir être incluse dans une étude contemporaine des fictions télévisuelles. Il est d'ailleurs intéressant de noter que déjà, en 1974, Williams avait prédit que le drame-documentaire allait devenir « one of the most significant innovations » (p. 72) dans le domaine des dramatiques télévisuelles.

⁴ Pour une étude exhaustive du phénomène *Big Brother* et de son adaptation dans différents pays, voir le numéro hors série de la revue *MédiaMorphoses* (2003).

télévision (Chalaby, 2005). Grâce au câble et au satellite, l'écoute de productions étrangères fait désormais partie intégrante de nos habitudes téléspectatorielles (Turner & Tay, 2009). Le phénomène de migration des formats signifie aussi qu'une part significative des fictions télévisuelles médiatisées aujourd'hui consiste en une *réappropriation* de discours produits hors des frontières nationales.

Ces constatations soulèvent des interrogations concernant la possibilité pour la télévision et ses fictions de représenter aujourd'hui une identité spécifique et de contribuer à alimenter l'identité d'une communauté (Barker, 1999) : la globalisation de la production télévisuelle entraîne-t-elle un *aplanissement* des différences entre les diverses fictions télévisuelles, et dès lors une diminution du rôle que ces fictions peuvent jouer pour la formation d'une identité culturelle spécifique? Une fiction télévisuelle adaptée d'un format préexistant peut-elle contribuer à représenter ou à construire l'identité culturelle des gens qui la regardent ou ne sert-elle qu'à mettre en discours une identité de plus en plus *formatée* et globalisante ? En d'autres termes, en cette ère de culture télévisuelle transnationale, est-il encore réaliste de considérer les fictions télévisuelles comme des agents de construction et de différenciation identitaires ?

3. Les fictions télévisuelles : une stratégie d'identification et de différenciation

Quoique l'important mouvement actuel de globalisation ait conduit certains critiques à conclure à l'homogénéisation des contenus télévisuels, une étude plus attentive permet au contraire de constater qu'il y a encore un processus important de différenciation des discours identitaires véhiculés par les fictions télévisuelles issues de différentes communautés ou territoires. En ce sens, ces fictions devraient encore être considérées comme des récits permettant de rendre compte de plusieurs spécificités identitaires.

Sur ce point, le cas des formats télévisuels transnationaux apparaît particulièrement révélateur, en ce qu'il permet de mettre en lumière le souci accordé aux discours identitaires lors de la production d'une fiction télévisuelle et ce, même lorsqu'il s'agit d'un concept provenant de l'étranger. Plusieurs recherches ont en effet démontré que le phénomène de circulation

transnationale des formats télévisés n'équivaut pas à une standardisation des représentations identitaires, bien au contraire. L'achat de formats télévisuels donne habituellement lieu à un processus important d'*appropriation* et d'*adaptation* (Turner, 2005) de la production en fonction des spécificités culturelles reconnues comme étant celles du nouveau public de l'émission. Cette adaptation s'opère particulièrement à travers la réarticulation et la combinaison de facteurs permettant la reconnaissance d'une différence communautaire ou nationale : « *A third level affecting format adaptation is that combination of factors making for communal and national difference. Broadly, these have to do with social matters of language, ethnicity, history, religion, geography and culture.* » (Moran, 2009, p. 155)

La création d'une nouvelle fiction télévisuelle à partir d'un format préexistant s'accompagne ainsi d'un processus de *localisation* (Chalaby, 2005) des discours qu'elle contient. L'adaptation d'un format étranger ne peut être réduite à une simple reproduction du format original et de ses représentations identitaires. Moran (1998) tient d'ailleurs à mettre en garde contre une telle vision simplifiée du fonctionnement de la production télévisuelle contemporaine : « [...] *an adaptation of a format for a particular national territory will involve considerable amounts of skill and experience in adapting, varying, amending, improvising, creating and so on using the initial format as a source.* » (p. 22)

L'exemple de l'adaptation de formats témoigne ainsi de l'importance que revêtent encore aujourd'hui les processus d'identification et d'*indigénisation* (Turner, 2005, 2009; Moran, 2009) des productions télévisuelles. Le succès international d'un même format télévisuel n'empêche donc aucunement la différenciation de son contenu d'une communauté locale ou nationale à une autre (Turner & Tay, 2009). À ce sujet, les différences parfois fort importantes entre les diverses adaptations d'une même télé réalité prouvent « qu'en ces temps dits de mondialisation généralisée, la télévision demeure une pratique culturelle, ancrée dans des traditions nationales, toujours placée sous la contrainte de normes discursives, communicationnelles et sociales qui lui donnent des visages à chaque fois singuliers » (Lochard & Soulez, 2003, p. 6).

Le même phénomène peut également être décelé dans le cas de l'adaptation de séries télévisuelles traditionnelles. Selon Moran, les fictions télévisuelles seraient des œuvres tout particulièrement propices à l'*improvisation créative* (2009) et à l'adaptation des discours identitaires : « [...] *we can observe that where the television game show [...] offers only limited opportunities for the registration of national elements, the soap opera, by contrast, offers considerably more opportunities* » (Moran, 1998, p. 106).

Les fictions télévisuelles apparaissent comme des œuvres permettant encore aujourd'hui de représenter et d'alimenter l'identité du public qui les regarde et ce, même lorsque celles-ci sont inspirées d'un format étranger. Il semblerait donc que la globalisation ne soit pas synonyme d'homogénéisation culturelle (Appadurai, 1996) ou d'*homogénéisation transnationale* des fictions télévisuelles (Creeber, 2004).

4. D'une identité nationale à une identité culturelle⁵

Les fictions télévisuelles demeurent un vecteur important de discours identitaires. Toutefois, bien que ces productions puissent véhiculer des discours identitaires localisés ou nationaux, il semble difficile d'affirmer que se forment réellement ou simplement, dans le contexte actuel, des identités nationales qui soient *délimitées approximativement par un État-nation* (Moran, 1998, p. 6). En effet, la diffusion transnationale des productions télévisuelles contribue nécessairement à la formation d'identités moins attachées à un contexte géographique précis. La migration des productions télévisuelles a une incidence sur les processus de construction et de *déterritorialisation* (Chalaby, 2005) identitaires. La mobilité accrue des gens et des productions médiatiques en cette époque contemporaine ne peut donc qu'avoir un impact majeur sur notre définition même de l'identité : « *Certainly, traditional ideas of home, homeland, and nation have been destabilized, both by new patterns of physical mobility and by new communication technologies that routinely transgress the*

⁵ Cette réflexion concernant la distinction entre identité nationale et identité culturelle avait été entamée, préalablement à cet article, en collaboration avec Viva Paci et Margot Ricard. Je suis grandement redevable à ces deux personnes pour leurs commentaires et suggestions qui ont été d'une aide précieuse pour la rédaction de ce texte.

symbolic boundaries around both the private household and the nation-state. » (Morley, 2004, p. 303)

Sans nier la présence de discours identitaires *distincts* dans nos productions télévisuelles contemporaines, il apparaît important de souligner que celles-ci ne s'adressent plus réellement ou simplement à une audience dite nationale :

[...] electronic mediation and mass migration mark the world of the present not as technically new forces but as ones that seem to impel (and sometimes compel) the work of the imagination. Together, they create specific irregularities because both viewers and images are in simultaneous circulation. Neither images nor viewers fit into circuits or audiences that are easily bound within local, national, or regional spaces. (Appadurai, 1996, p. 4)

Par conséquent, certaines fictions télévisuelles peuvent certes chercher à nationaliser leurs discours – et donc à s'adresser à une communauté clairement localisée –, mais il semble néanmoins peu probable que celles-ci s'adressent *réellement et uniquement* à cet auditoire national visé. Le concept d'identité culturelle permet, selon nous, de tenir compte de cette délocalisation grandissante des auditoires, et donc des identités aujourd'hui construites. Nous définirons ainsi l'identité culturelle comme une construction sociale et discursive, une description *temporaire* (Barker, 1999; Hall, 1996a), donnant un contenu de valeurs et de représentations sociales et se référant à un individu ou à un groupe, sans nécessaire rattachement à un territoire concret ou à une communauté clairement localisée.

Ce phénomène de délocalisation des identités apparaît d'autant plus marqué dans le cas des populations immigrantes. En effet, ces dernières utilisent souvent les chaînes de télévision satellite afin de visionner des productions étrangères leur permettant de recréer une culture identitaire (Chalaby, 2005). Comme le remarque Morley (2004), les minorités ethniques sont souvent parmi les plus grandes utilisatrices du réseau télévisuel câblé et satellite, notamment

au Royaume-Uni et en France, ce qui n'empêche toutefois pas ces dernières de visionner également des productions locales.

Les habitudes d'écoute télévisuelle sont donc davantage délocalisées, fragmentées, dénationalisées. Une telle évolution des pratiques téléspectatoriennes ne signifie aucunement que les productions télévisuelles ne puissent plus contribuer à la construction d'identités spécifiques, mais plutôt que ces identités sont appelées à être de plus en plus difficiles à circonscrire géographiquement. Comme le confirme Appadurai (cité dans Morley, 2004), les communautés d'identification créées aujourd'hui sont souvent *virtuelles*, non ancrées dans un territoire particulier : un voisinage virtuel (*virtual neighborhood*), à savoir un sentiment d'appartenance et d'identité, peut s'étendre de plus en plus de manière transnationale.

L'impact de la diffusion transnationale de certaines fictions télévisuelles sur la création de véritables communautés virtuelles de fans, et donc d'identités *sociales alternatives* (Jenkins, 1992), permet également de rendre compte de ce phénomène de délocalisation des identités culturelles. L'ampleur et la popularité de tels regroupements – surtout depuis l'avènement d'Internet qui facilite la création de ces communautés virtuelles de fans (Hills, 2006) – témoignent elles aussi de l'importance que les fictions télévisuelles contemporaines peuvent avoir sur la création de sous-cultures transnationales⁶.

Sans affirmer que les identités se construisaient jadis en vase clos, il semble néanmoins manifeste que l'accessibilité désormais accrue des téléspectateurs aux productions télévisuelles internationales a eu une incidence non négligeable sur les processus d'identification. Les identités, tant personnelles que collectives, deviennent de plus en plus *hybrides* (Carson & Llewellyn-Jones,

⁶ Pour une étude approfondie du phénomène des communautés de fans (*media fandom*) en tant que sous-cultures, voir Jenkins (1992). Voir également Hills (2006) pour une présentation du phénomène des communautés de fans de productions télévisuelles, lesquelles sont appelées, selon cet auteur, à occuper une place de plus en plus importante (« mainstream » (p. 99)) aujourd'hui.

2000), à l'image d'un paysage médiatique lui-même marqué par une hétérogénéité et une délocalisation des contenus.

Une identité hybride peut ainsi être caractérisée par la coprésence ou le mélange d'éléments culturels divers, une complexification générale du registre de l'identité et surtout, une déstabilisation importante des frontières ou catégories culturelles traditionnelles (Barker, 1999). Dans un contexte de globalisation, la notion d'hybridité rappelle l'incidence que la circulation et l'*intersection* de divers discours culturels ont sur la production des identités : « *Indeed, the proliferation and diversification of contexts and sites of interaction, constituted in and through discourse, prevents easy identification of particular subjects with a given, fixed identity so that the same person is able to shift across subject positions according to circumstances.* » (Barker, 1999, p. 68-69) En ce sens, il nous semble préférable de considérer aujourd'hui les fictions télévisuelles comme des agents pouvant contribuer au développement d'*identités culturelles* (Barker, 1999) plutôt que nationales.

Ces fictions peuvent évidemment encore contribuer au développement d'un sentiment d'identité nationale. Il serait réducteur de conclure à la disparition totale d'un tel type de sentiment d'appartenance et d'identification au sein des individus. La télévision peut donc encore contribuer à la création d'un sentiment d'unité ou d'attachement au niveau national, même dans un contexte de globalisation importante de la production médiatique (Moran, 1998, 2009; Turner, 2009). Néanmoins, compte tenu de la grande migration des productions médiatiques et des audiences qui les regardent, il nous semble clair que les fictions télévisuelles contemporaines sont désormais appelées à construire des identités beaucoup plus complexes, hybrides et déterritorialisées, que simplement nationales. Une identité nationale peut donc certes encore être partagée par divers individus, mais les processus complexes d'identification culturelle ne sauraient y être réduits. Le concept d'*identité culturelle* permet, en définitive, de mettre l'accent sur l'importance que prend encore aujourd'hui l'acte de différenciation identitaire et de revendication de l'appartenance à un

groupe (Appadurai, 1996), sans toutefois que soient imposées des limites territoriales à l'identité⁷.

L'analyse des fictions télévisuelles en tant que discours identitaires doit donc tenir compte des processus de réception et d'appropriation de ces œuvres par les téléspectateurs. Ces derniers se construisent des habitudes d'écoute personnalisées : ils naviguent parmi un grand nombre de chaînes, consomment autant des productions locales qu'internationales, et utilisent les ressources diversifiées fournies par une télévision transnationale afin de se construire une programmation télévisuelle des plus personnalisées. Plus que jamais, il est important de penser la complexité des processus de construction et de négociation des discours identitaires qui s'opèrent à partir des discours singuliers véhiculés par les fictions télévisuelles.

Conclusion

Encore aujourd'hui, les fictions télévisuelles demeurent, selon nous, *une des sources les plus importantes de récits* (Thornham & Purvis, 2005) à travers lesquels les gens peuvent se reconnaître et se forger une identité. Comme le résumait d'ailleurs très bien Maigret et Soulez (2007) : « Loin, très loin d'une standardisation des formes et des imaginaires, les séries sont un vecteur d'identité culturelle décisif (et de débat sur cette identité), y compris lorsqu'elles sont reçues par un public auquel elles n'étaient pas destinées au départ. » (p. 7) De manière plus générale, il importe de ne pas négliger l'importance que la télévision occupe aujourd'hui, d'un point de vue identitaire (Barker, 1999). Les spécificités identitaires que véhicule le médium télévisuel favorisent la formation d'identités culturelles singulières, mais néanmoins de plus en plus hybrides et délocalisées.

Il apparaît utile de rappeler l'importance que les *fictions* télévisuelles contemporaines ont sur la construction d'une identité et le maintien d'un lien social. Le caractère fictif d'une télésérie entraîne trop souvent une banalisation

⁷ La définition du concept de culture proposée par Appadurai met l'accent sur le processus d'identification et de différenciation que celui-ci implique, sans qu'il soit question de limites géographiques ou nationales précises (1996).

de son contenu ou une négation de l'influence que celle-ci peut avoir sur l'identité. Les fictions télévisuelles emploient des références culturelles qui permettent à un certain public de s'y reconnaître. Une fiction n'est donc pas déconnectée ou sans référence à une réalité : elle en est une paraphrase, une reformulation inédite et signifiante.

Le caractère sériel de la fiction télévisuelle lui donne aussi parfois la capacité de mieux représenter des aspects de la réalité des téléspectateurs. En effet, compte tenu de sa durée considérable, une télé-série peut donner lieu à une représentation minutieuse et réaliste du quotidien, favorisant ainsi l'identification de certains publics. Comme l'explique Esquenazi (2010) : « Le modèle fictionnel sériel s'adapte admirablement à toute tendance d'approfondissement : son filtre travestit nos réalités pour pouvoir les dévisager autrement, de plus loin, mais peut-être pas moins efficacement que par le biais documentaire. » (p. 199) Ainsi, les individus regarderaient certes les fictions télévisuelles pour se divertir, mais également pour y retrouver un peu d'eux-mêmes et entrer en contact avec des sources possibles d'identification.

Références

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press.

Barker, C. (1999). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Philadelphie, PA : Open University Press.

Carson, B., & Llewellyn-Jones, M. (dir.). (2000). *Frames and Fictions on Television : The Politics of Identity Within Drama*. Portland, OR: Intellect Books.

Chalaby, J. K. (2005). *Transnational Television Worldwide: Towards a New Media Order*. Londres, Angleterre : I.B. Tauris.

Creeber, G. (2004). *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. Londres, Angleterre : BFI Publishing.

Creeber, G. (dir.). (2006). *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*. Londres, Angleterre : BFI Publishing.

Desaulniers, J.-P. (1996). *De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*. Montréal, QC : Fides.

Esquenazi, J.-P. (2009). *La vérité de la fiction : Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?* Paris, France : Lavoisier.

Esquenazi, J.-P. (2010). *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?* Paris, France : Armand Colin.

Hall, S. (1996a). Introduction: Who Needs 'Identity'?. Dans S. Hall & P. Du Gay (dir.), *Questions of Cultural Identity* (p. 1-17). Londres, Angleterre : SAGE Publications.

Hall, S. (1996b). Minimal Selves. Dans H. A. Baker Jr., M. Diawara & R. H. Lindeborg (dir.), *Black British Cultural Studies: A Reader* (p. 114-119). Chicago, IL: University of Chicago Press.

Hartley, J. (2006) Television and Globalisation. National and International Concerns. Dans G. Creeber (dir.), *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television* (p. 137-146). Londres, Angleterre : BFI Publishing.

Hills, M. (2006). Television and Its Audience. Issues of Consumption and Reception. Dans G. Creeber (dir.), *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television* (p. 93-106). Londres, Angleterre : BFI Publishing.

Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*. New York, NY : Routledge.

Létourneau, K. (2010). Le Québec au miroir de ses téléseries. *Argument*, 13(1). Repéré à <http://www.revueargument.ca/article/2010-10-01/497-presentation-du-dossier-le-quebec-au-miroir-de-ses-teleseries.html>

Lochard, G., & Soulez, G. (2003). Des vertus du décentrement. *MédiaMorphoses*, (1) (hors-série), 6-9. Repéré à http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/22440/2003_HS_6.pdf?sequence=1

Maigret, É., & Soulez, G. (2007). Les nouveaux territoires de la série télévisée. *MédiaMorphoses*, (3) (hors-série), 7-13. Repéré à http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23571/2007_HS_7.pdf?sequence=1

MédiaMorphoses (2003). *La télé-réalité, un débat mondial : les métamorphoses de « Big Brother »*. (1) (hors-série). Repéré à <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/21934>

Moran, A. (1998). *Copycat TV: Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*. Luton, Angleterre : University of Luton Press.

Moran, A. (2009). Reasserting the national? Programme formats, international television and domestic culture. Dans G. Turner & J. Tay (dir.), *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era* (p. 149-158). New York, NY : Routledge.

Morley, D. (2004). At Home with Television. Dans L. Spigel & J. Olsson (dir.), *Television After TV : Essays on a Medium in Transition* (p. 303-323). Durham, NC : Duke University Press.

Poirier, C. (2004). *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité ? Tome 1 : l'imaginaire filmique*. Sainte-Foy, QC : Presses de l'Université du Québec.

Thornham, S., & Purvis, T. (2005). *Television Drama: Theories and Identities*. New York, NY : Palgrave Macmillan.

Turner, G. (2005). Cultural Identity, Soap Narrative, and Reality TV. *Television New Media*, 6(4), 415-422.

Turner, G. (2009). Television and the Nation: does this matter any more?. Dans G. Turner & J. Tay (dir.), *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era* (p. 54-64). New York, NY : Routledge.

Turner, G., & Tay, J. (dir.). (2009). *Television Studies After TV: Understanding Television in the Post-Broadcast Era*. New York, NY : Routledge.

Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Form*. New York, NY: Routledge.

Winckler, M. (2002). *Les miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*. Paris, France : Le Passage.

Winckler, M. (dir.). (2005). *Les miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui*. Vauvert, France : Au diable vauvert.