



TV/Series

15 | 2019

La Sérialité en question(s)

Aux marges de la fiction sérielle télévisuelle : sémio-pragmatique de la shortcom familiale

Chloé Delaporte



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3661>

DOI : 10.4000/tvseries.3661

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Chloé Delaporte, « Aux marges de la fiction sérielle télévisuelle : sémio-pragmatique de la shortcom familiale », *TV/Series* [En ligne], 15 | 2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 20 juillet 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3661> ; DOI : 10.4000/tvseries.3661

Ce document a été généré automatiquement le 20 juillet 2019.



TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Aux marges de la fiction sérielle télévisuelle : sémio-pragmatique de la shortcom familiale

Chloé Delaporte

- 1 Cet article propose d'aborder la fiction sérielle télévisuelle à partir d'un cadre théorique qui n'a pas spécifiquement été pensé pour l'analyse de telles formes audiovisuelles : la sémio-pragmatique. Élaborée par Roger Odin dans différents travaux¹, la sémio-pragmatique a pour but, à partir d'une analyse textuelle (filmique), de penser les différentes façons qu'a le spectateur ou la spectatrice de produire du sens au moyen d'un nombre limité de modes de lecture. Ces derniers ne sont pas étanches ou exclusifs et s'entremêlent la plupart du temps lors de la lecture d'un film (de façon le plus souvent inconsciente), faisant du « visionnage » d'un contenu audiovisuel une opération sémiotique complexe de production de sens. Odin postule que les traits filmiques ne sont pas des propriétés figées et intangibles qui détermineraient automatiquement le statut du film, mais les conçoit en tant que données déjà interprétées dont la « reconnaissance » serait susceptible d'enclencher un mode de lecture spécifique. La grande force du modèle odinien est ainsi de glisser d'une conception immanentiste des objets filmiques à une approche pragmatique, au sens peircien du terme², où le « contexte » (l'espace de communication) est au centre de la production de sens³. Parce qu'elle accorde un rôle central aux institutions et aux dispositifs de visionnage, et qu'elle part de l'expérience spectatorielle pour caractériser les traits formels, la sémio-pragmatique est particulièrement à même de penser la sérialité télévisuelle, dont les formes sont conditionnées par des logiques socio-économiques de diffusion et de programmation, celles-ci orientant la réception des publics.
- 2 Odin a développé la sémio-pragmatique pour étudier des formes audiovisuelles (film de famille, film amateur) qui venaient chahuter les outils classiques de la description filmique et se situaient aux frontières de la fiction traditionnelle : le modèle se prête donc très bien à l'analyse d'objets audiovisuels hybrides, comme peuvent l'être certaines séries dont le format très court et la récurrence tendent à les singulariser, au sein des grilles de

programmation comme aux yeux des analystes, critiques et publics. C'est notamment le cas d'un genre relativement récent et de plus en plus prégnant sur les écrans de télévision francophones : la « *shortcom* » (contraction de *short comedy*, comédie courte). Le principe de la pastille humoristique est ancien dans l'histoire de la télévision française, mais s'est émancipé au début des années 2000 pour devenir un genre télévisuel à part entière. Le succès d'*Un gars une fille* (France 2, 1999-2003)⁴ au début des années 2000 a en effet incité la production de nouveaux programmes courts, comme *Caméra café* (M6, 2001-2003) ou *Kaamelott* (M6, 2005-2009), ouvrant la voie à la structuration d'un nouveau genre télévisuel. La *shortcom* se caractérise par son format bref (moins d'une dizaine de minutes), sa récurrence (diffusion quotidienne) et sa vocation comique, mais aussi par sa fonction au sein des grilles de programmation : généralement diffusées en *access prime-time*, avant ou après le journal télévisé du soir, les *shortcoms* ont pour but de conserver l'attention des téléspectateur·ices jusqu'à la diffusion du programme en *prime-time*. Parce qu'elles doivent s'adresser au plus grand nombre, les *shortcoms* prennent fréquemment appui sur des situations ordinaires qui se déroulent au sein d'espaces connus de la plupart des téléspectateur·ices : le travail, l'école, le couple, la famille. Le sous-genre de la *shortcom* familiale est aujourd'hui l'un des plus développés⁵ : le plébiscite de *Scènes de ménages*, l'adaptation d'un format espagnol⁶ diffusée sur M6 depuis 2009 et toujours en production, a encouragé les autres grandes chaînes à investir. Sur des créneaux concurrents, TF1 a ainsi diffusé de 2012 à 2017 *Nos chers voisins* et France 2 diffuse depuis 2013 *Parents mode d'emploi*. À la pointe du genre depuis ses débuts grâce à des personnalités comme Alain Kappauf (scénariste et producteur, entre autres, de *Caméra café* et *Scènes de ménages*), M6 diffuse également depuis 2012 *En famille*, produite par la même équipe que *Scènes de ménages* (Kabo Family pour Noon) ; plusieurs épisodes contiennent d'ailleurs une dynamique *cross-over*.

- 3 Bien qu'elles s'apparentent à d'autres séries familiales au format long⁷, les *shortcoms* semblent toutefois entretenir un rapport plus ambigu à la fiction : leur format très court, leur diffusion quotidienne et certaines caractéristiques formelles sont susceptibles d'engager une dynamique fictionnelle propre, ce que leur analyse sémio-pragmatique permet de mettre au jour.
- 4 Plus que la fiction (en tant que forme figée et auto-déterminée), ce sont les mécanismes de « fictionnalisation » que cherche à renseigner le modèle odinien. Le mode de lecture fictionnalisant suppose, chez l'auteur, la combinaison de plusieurs processus sémiotiques⁸ : je me concentrerai dans cet article sur trois d'entre eux : la diégétisation, la mise en phase et la discursivisation. Il s'agira ainsi d'évaluer le potentiel fictionnalisant de la *shortcom* familiale, dans le double but de dégager les singularités de ce sous-genre télévisuel et de montrer l'influence de la sérialité sur la production de sens.

Diégétisation et espace spectaculaire

- 5 Chez Odin, pour fictionnaliser, il faut que le·la spectateur·ice « diégétise », c'est-à-dire qu'il·elle voie « un monde en lieu et place d'images sur un écran⁹ ». *A priori* (c'est-à-dire pour une spectateur·ice ordinaire dans un contexte de visionnage ordinaire), il paraît possible de diégétiser face aux *shortcoms* familiales : toutes présentent des univers habitables, et même habités par des personnages. Dans *Scènes de ménages*, ceux-ci sont appariés par couples (hétérosexuels), auxquels sont associés des décors propres (leurs habitations respectives). Dans sa cousine *En famille*, les personnages ne sont pas tant

organisés par couple que par génération au sein d'une même famille, un peu comme dans *Parents mode d'emploi*, qui se concentre surtout sur la relation parent-enfant. Dans *Nos chers voisins*, l'espace domestique est élargi à celui d'un immeuble, mais on retrouve le principe du réseau de personnages diégétiques (distingués ici par les différents appartements). En plus de diégétiser, le spectateur·ice doit, pour fictionnaliser, « narrer », c'est-à-dire construire une narration, un récit. Là encore, il paraît possible de narrer face aux shortcoms familiales, notamment grâce aux dialogues entre les personnages. La sérialité du genre et la diffusion quotidienne des programmes encourage ces deux processus (diégétisation et narration) : d'un épisode et d'une saison à l'autre se déploient des arches narratives susceptibles de densifier les diégèses, le plus souvent autour d'enjeux personnalisés, comme les élections municipales pour Liliane et José dans *Scènes de ménages* ou la séduction de Chloé par Alex dans *Nos chers voisins*.

- 6 La diégétisation paraît toutefois difficile à mettre en place compte tenu de certaines spécificités formelles de la shortcom. Les actions se déroulent au sein d'espaces qui, même variés, sont souvent clos : la cuisine, la salle à manger, la chambre parentale, le palier, l'ascenseur, le hall d'entrée de l'immeuble, etc. Les personnages sont parfois amenés à quitter l'espace domestique pour fréquenter des lieux extérieurs (l'école des enfants, la salle de gym, les destinations de vacances¹⁰), mais ceux-ci apparaissent de façon fragmentée, sans *continuum* d'un micro-espace à l'autre, ce qui peut entraver la construction d'une diégèse. Certaines shortcoms adoptent par ailleurs des codes filmiques qui freinent encore le processus : *Scènes de ménages* est par exemple exclusivement tournée en plans fixes avec des cadres serrés. Alain Kappauf explique que ce choix dépend surtout de contraintes techniques et économiques propres à la shortcom (qui suppose une efficacité de production¹¹, donc des tournages courts) :

Nous avons choisi dès le départ de travailler en plans séquences fixes : cela permettait de garder la dynamique du jeu des comédiens, qui est essentielle en comédie, sans avoir à passer un quart d'heure à changer les lumières. Le premier pilote n'était pas en plan fixe d'ailleurs, c'est une décision qui a été prise après. C'est un dispositif semblable à celui du théâtre, dans ce cadre les comédiens peuvent enchaîner les prises sans épuisement¹².

- 7 Plus qu'un monde habitable et habité (une diégèse), c'est un espace scénique qui est ici construit par les spectateur·ices, ce que renforce le format court des shortcoms, qui se composent d'une succession de saynètes entrecoupées de transitions animées, sur le modèle d'un film à sketches. On est donc vraisemblablement plus proche de ce qu'Odin appelle la « lecture spectacularisante », qui s'enclenche « face à tout spectacle vivant ou [...] sa retransmission télévisuelle¹³ » et se caractérise par la « création d'un espace spectaculaire, c'est-à-dire d'un espace séparé de l'espace du spectateur par une barrière visible (la fosse d'orchestre, le rideau de théâtre, l'écran au cinéma) ou invisible (la barrière est dans notre tête)¹⁴ ». Les cadres statiques dans *Scènes de ménages* jouent ce rôle de « barrière visible », incitant une lecture spectacularisante plus que fictionnalisante (ce que le titre même de la shortcom, « *Scènes de ménages* », encourage). De la même façon, dans les premières saisons de *Parents mode d'emploi*, les enfants n'étaient pas complètement visibles à l'écran et leurs visages restaient inconnus : parfois placés hors-champ, ils étaient le plus souvent présentés de dos, en amorce du plan, opérant un effet de sur-cadrage et matérialisant la barrière évoquée par Odin. À la demande des téléspectateur·ices, les enfants sont devenus des personnages à part entière dans la troisième saison (besoin de diégèse, envie de fiction ?).

- 8 La diégétisation suppose en outre un « effacement du support¹⁵ », c'est-à-dire la possibilité pour le-la spectateur-ice de faire abstraction du dispositif (de l'écran du poste de télévision au milieu du salon, de l'ordinateur posé sur le bureau, du smartphone et des écouteurs dans le métro, etc.). « Effacer le support » paraît, ici, d'autant plus difficile à faire que les shortcoms sont jalonnées de transitions animées, qui ponctuent la fin de chaque saynète et annoncent le passage à la suivante. Si une diégétisation (faible) a pu commencer à s'engager, il est vraisemblable que le processus soit rompu lors des transitions, d'autant que celles-ci opèrent généralement une rupture rythmique (musique énergique, montage vif et rapide, durée très courte¹⁶). Au sein des shortcoms familiales, les transitions sont au contraire appuyées, ce qui constitue une spécificité de cette forme sérielle. Dans *Scènes de ménages*, des objets iconiques de chaque couple traversent ainsi le champ de part et d'autre ; dans *En famille*, ce sont des cartes à jouer à l'effigie des protagonistes, permettant ainsi d'introduire les personnages concernés par la saynète suivante. Le principe est le même dans *Nos chers voisins*, où les transitions simulent un point de vue à travers le judas d'une porte d'entrée : la très courte focale et l'effet déformant produisent un effet comique supplémentaire (et rappellent *Caméra café*, qui adoptait le point de vue de la machine à café avec une forte plongée et un léger effet *fish eye*). Les transitions en viennent donc presque à jouer un rôle narratif au sein des shortcoms, structurant le récit à la manière d'un carton (à l'ère du muet) ou d'un intertitre (à l'ère de l'incrustation numérique). Il faut toutefois, pour ce faire, que les spectateur-ices intègrent ce code de lecture relativement inédit et propre à la shortcom, ce que la sérialité du genre tend plutôt à inciter (saynètes très courtes donc récurrence des transitions, diffusion quotidienne de la série, rediffusions fréquentes d'épisodes).
- 9 Dans *En famille*, les transitions avec les cartes à jouer sont, en outre, parfois précédées d'une courte séquence « témoignage », dans laquelle un des personnages concernés par la saynète vient livrer un commentaire personnel, face caméra, sur le mode d'un aparté théâtral. Dans *Mardi en famille* (une shortcom familiale diffusée depuis 2010 sur Canal+ Family pour introduire le film du mardi soir), les personnages font sans cesse allusion au programme qui va suivre en *prime-time*, dans une forme de mise en abyme référentielle (les gags tournent le plus souvent autour de l'organisation familiale du visionnage collectif : partage du canapé, discussion sur les goûts cinématographiques, etc.). Tous ces éléments, comme la présence fréquente de séquences « bêtisiers » à la fin des programmes ou la cohérence thématique de certains sketches en fonction de l'actualité (la rentrée des classes, Noël, les vacances au ski, etc.), freinent la diégétisation et mettent en place un cadre de lecture spectacularisant dans lequel la fictionnalisation peine à s'installer autrement que de façon intermittente (ce qui est, en soit, un obstacle à la lecture fictionnalisante, car celle-ci est un mode exigeant qui requiert souvent des rituels d'installation ou un temps long pour générer un sentiment d'immersion). La sérialité du genre contrebalance faiblement cette difficulté à diégétiser, car on peut faire l'hypothèse que les spectateur-ices sont susceptibles, à force d'y être confrontées à un rythme aussi soutenu, de fictionnaliser malgré les moments de transition, mais la récurrence peut tout autant renforcer la construction d'un espace spectaculaire : tout va dépendre de la façon dont s'engagent les autres processus nécessaires à la fictionnalisation, comme la mise en phase.

Mise en phase psychologique et identification des publics

- 10 Si la difficulté à diégétiser face à certaines shortcoms familiales est un frein à la lecture fictionnalisante, elle peut être en partie compensée par la force avec laquelle un autre processus sémiotique s'engage au contact de ces objets : la « mise en phase ». Pour fictionnaliser, il faut en effet que le-la spectateur-ice « vibre au rythme des événements racontés¹⁷ ». Cette mise en phase dépend d'opérations énonciatives, mais aussi psychologiques. La première, la mise en phase énonciative, découle du fait que s'opère une homologie entre les relations diégétiques et les relations filmiques¹⁸, ce qui implique, entre autres, que le-la spectateur-ice « reverse le travail de l'ensemble des paramètres filmiques au service du récit¹⁹ ». Les shortcoms familiales ne favorisent pas ce type de processus : le « contrat de lecture », qui se fonde ici en partie sur la situation du programme au sein de la grille de diffusion, n'incite pas à reverser tous les paramètres filmiques au service du récit, d'autant que le format est court et la diégétisation faible. Les transitions entre les saynètes empêchent de toute façon cette mise en phase narrative ou entraînent un « déphasage »²⁰ si celle-ci commençait à s'opérer en raison de conditions de lecture singulières. Ce processus ne dépend toutefois pas seulement d'opérations énonciatives : des facteurs psychologiques sont largement impliqués, comme le phénomène d'identification des publics. Celui-ci est particulièrement recherché par les créateurs de *Scènes de ménages*. Le casting a d'ailleurs été organisé pour y répondre en priorité, comme en témoigne Alain Kappauf :

[...] C'était un travail de longue haleine : nous avons déterminé les grands profils des personnages et notre principal impératif était de ne pas choisir des acteurs trop connus. Il fallait créer nos propres personnages et que l'identification soit possible. Si ce travail a duré très longtemps, c'est aussi que nous avions besoin de couples qui soient crédibles pour quelques années sur l'écran et aussi qu'ils se supportent pendant les tournages sur le long terme²¹ !

- 11 Les personnages de la shortcom sont conçus pour stimuler cette identification des publics, le programme cherchant à proposer un éventail suffisamment varié²² de personnalités, quitte à enrichir les diégèses en cours de route : les téléspectateur-ices de *Scènes de ménages*, qui suivait à l'origine le quotidien de trois couples, en ont vu arriver un quatrième dans la saison 3 (Emma et Fabien) puis un cinquième dans la saison 7 (Camille et Philippe)²³. Nicolas de Tavernost, dirigeant du groupe M6, insiste sur cette fonction réfléchissante de la shortcom :

Scènes de ménages est un programme fédérateur qui essaie d'approcher la réalité au plus près. Sans évidemment avoir la prétention d'être le miroir de la société française. Il est clair que le succès de la série est dû, en grande partie, à la forte identification des téléspectateurs aux quatre couples. Toutes les générations sont concernées. D'une certaine manière, elles dialoguent entre elles par écran interposé. Cet aspect intergénérationnel est fondamental : tout le monde s'y retrouve, dans l'humour et la bonne humeur²⁴.

- 12 *Scènes de ménages* n'est pas la seule shortcom familiale à jouer la carte de la proximité : en prévision de la deuxième saison de *Parents mode d'emploi*, les producteurs avaient lancé des appels à anecdotes auprès des téléspectateur-ices, via la presse télévisuelle et sur les réseaux sociaux. Ce principe d'inclusion des téléspectateur-ices au cœur même du dispositif d'écriture n'est pas inédit²⁵, mais il tend à se généraliser, en particulier au sein

du genre *shortcom*. La familiarité des situations est un facteur de succès important pour ces programmes²⁶ : les Français·es interrogés dans le cadre d'une enquête BVA fin 2015 estimaient que *Parents mode d'emploi* est la série télévisée qui ressemble le plus à leur quotidien²⁷. En choisissant des intrigues qui interpellent individuellement les téléspectateur·ices et des personnages qui leur ressemblent, les *shortcoms* familiales sollicitent une lecture sur un mode « intime », par lequel les téléspectateur·ices « font retour sur [leur] vie et [leur] passé familial²⁸ ». Les *shortcoms* épousent d'ailleurs le point de vue de l'audience qu'elles ciblent : dans la *shortcom* familiale *Mère et fille* (Disney Channel, 2012-), chaque saynète est ainsi introduite en voix off par le personnage de la fille.

- 13 Cette volonté des chaînes de proposer aux publics des programmes en conformité avec (ce qu'elles construisent comme) leurs spécificités sociales et générationnelles peut se traduire par des adaptations culturelles lors de la circulation des formats : *Parents mode d'emploi* fait l'objet depuis 2016 d'une adaptation gabonaise, diffusée sur TV5 Monde, pour laquelle les auteur·ices ont dû « africaniser²⁹ » les sketches originaux, redéfinissant par exemple les rapports parents-enfants (ces derniers ne sont toutefois visibles que de dos, comme dans les premières saisons du format original). Samantha Biffot, réalisatrice et co-auteur·ice de la *shortcom* gabonaise, précise ainsi : « dans la version française, le père est un adolescent, il a un rapport d'enfant avec ses enfants qui n'est pas concevable dans nos familles africaines³⁰ ». Prenant en compte la diffusion de la *shortcom* dans plusieurs pays (Niger, Côte d'Ivoire, Sénégal), les auteur·ices ont par ailleurs pris garde de ne pas trop singulariser culturellement les sketches, « parce que rendre la fiction accessible à tant de publics différents, c'était avant tout identifier les points communs entre les différentes cultures du continent, afin que chacun puisse s'y retrouver³¹ ». L'adaptation culturelle joue un rôle important pour les chaînes du groupe France Télévisions, qui doivent veiller à représenter une certaine « diversité » et ne s'adressent pas qu'aux publics métropolitains. Afin de séduire les téléspectateur·ices des DOM-TOM, France Ô diffuse depuis 2013 la *shortcom* *Les Îles d'en face*, qui suit différents groupes de personnages, chacun habitant une île différente (cinq « îles » sont représentées : la Guadeloupe, la Martinique, la Polynésie française, la Nouvelle-Calédonie et la Réunion). Produite par Philippe Giangreco pour De Père en Fils Productions, spécialiste des programmes courts comiques – on lui doit notamment *La France d'en face* (Canal+, 2002) et *Tong et paréos* (M6, 2009), tournée en Guadeloupe –, *Les Îles d'en face* a même reçu le soutien du Ministère des Outre-mer³². Le producteur travaille depuis sur une autre *shortcom* diffusée sur Canal+ Caraïbes et France Ô et tournée en Guadeloupe, *Villa Karayib*, qui suit le quotidien de quatre jeunes femmes vivant en colocation.
- 14 Les *shortcoms* représentent un enjeu économique majeur pour les chaînes : elles ont pour but d'attirer et de conserver l'attention des téléspectateur·ices pour étendre les audiences des JT et/ou des programmes en *prime-time*, et ainsi faire augmenter la valeur des espaces publicitaires de cette tranche horaire. Leur format court et comique, sous forme de séries de sketches, remplit cette fonction, mais il ne suffit pas à fidéliser les publics, ce à quoi les *shortcoms* familiales incitent donc par ailleurs en favorisant une identification aux personnages. Ceci explique certainement le succès du sous-genre de la *shortcom* familiale, qui semble le plus à même de concilier une lecture spectacularisante (due à la forme sketches) et une mise en phase psychologique forte de la part des publics (due à la thématique familiale). L'effet « miroir » recherché ici ne sert pas tant la dynamique fictionnelle, comme dans d'autres formes sérielles (par exemple la sitcom familiale³³), que

des intérêts socio-économiques liés à une fonction précise au sein de la grille de programmation. Là où les séries feuilletonnantes jouent surtout sur la stimulation du processus de « narration » pour fidéliser l'audience (au moyen de divers procédés scénaristiques dont le *cliffhanger* est certainement le plus emblématique), les shortcoms misent ainsi prioritairement sur celui de la « mise en phase psychologique » pour susciter et maintenir l'attachement des publics. Ceci constitue, avec la tendance à freiner la diégétisation par le recours fréquent à des transitions appuyées, la deuxième singularité de la shortcom familiale que l'analyse sémio-pragmatique permet de mettre en lumière.

Discursivisation et performativité des modèles

- 15 La mise en phase dépend d'une adhésion aux valeurs promues³⁴ par la shortcom, c'est-à-dire qu'aux opérations narratives et psychologiques de la mise en phase s'ajoute un facteur axiologique. Si ce n'est pas le cas, le/la téléspectateur/ice « déphase » et engage un autre mode de lecture, dans lequel il/elle interroge le système de valeurs. Par exemple, une téléspectateur/ice de shortcom familiale qui se trouverait face à un modèle parental, un rapport de couple ou une pratique éducative avec lequel il/elle est en désaccord aura du mal à « vibrer au rythme des événements racontés ». Ce phénomène renvoie, chez Odin, à une officialisation du processus de discursivisation et, plus précisément, au mode de lecture « moralisant », qui implique la construction d'un énonciateur réel³⁵ « interrogeable en termes d'identité, de faire et de valeurs³⁶ ». La sérialité est une caractéristique susceptible de favoriser une telle mise en phase axiologique, car les téléspectateur/ices y ont le plus souvent déjà procédé avant le moment du visionnage : la ligne éditoriale de la chaîne, l'horaire de diffusion et le visionnage éventuel des précédents épisodes fournissent un cadre interprétatif au sujet duquel les téléspectateur/ices sont déjà positionnés. S'il y a adhésion préalable aux valeurs promues (par la chaîne dans ce type de programme), la shortcom est visionnée ; dans le cas contraire, et à moins d'un contexte de visionnage particulier (dans un but académique par exemple), le/la téléspectateur/ice se tourne vers un autre programme, avec lequel il/elle est en mise en phase axiologique. Il paraît donc peu probable, compte tenu de la sérialité de l'objet et de la régularité de ses horaires de programmation, qu'une lecture moralisante des shortcoms familiales soit impulsée en dehors de moments ponctuels liés à un contexte singulier ou à un déphasage (lié à une désorientation dans la consommation télévisuelle, par exemple au cours d'une pratique de *zapping*).
- 16 On peut imaginer que c'est ce qui s'est passé pour un certain nombre de pharmaciennes face aux dernières saisons de *Scènes de ménages*, dans lesquelles le personnage de Philippe renvoie une image peu flatteuse de sa profession (sa vénalité et son goût pour l'argent comptant parmi ses principales caractéristiques). En janvier 2016, le Conseil National de l'Ordre des Pharmaciens s'est en effet plaint à la Direction de l'unité Fiction & Humour de M6, estimant :
- [qu'] en véhiculant ainsi une image négative et dévalorisante du pharmacien d'officine, ces scènes risquent d'altérer la perception du public envers un professionnel de santé qualifié et consciencieux, dont la vocation est d'apporter quotidiennement son expertise au service des patients et de la santé publique. [...] À l'heure où une pharmacie disparaît tous les deux jours, et où la France devra faire face au vieillissement de sa population, ne portons pas atteinte à l'image des professionnels de santé dont font partie les pharmaciens d'officine. Ne détruisons pas la proximité humaine. Notre société a besoin de ce lien social.³⁷

- 17 La réponse de M6 explicite la stratégie de la chaîne (« notre série, qui souhaite mettre l'accent sur la diversité, a créé une nouvelle typologie de couple, celle de la différence d'âge³⁸ »), mais surtout balaie d'un revers de la main l'interprétation du Conseil de l'Ordre :

Nous avons été surpris par votre courrier et sommes désolés que certains membres de votre profession aient pu être blessés, voire vexés, par certains de nos sketches. Toutefois, nous ne croyons pas qu'ils puissent avoir eu pour effet d'altérer la perception du public vis-à-vis de la profession de pharmacien et encore moins de la compétence de ses membres.³⁹

- 18 Par-delà son caractère anecdotique, cet échange entre le Conseil de l'Ordre et le groupe M6 témoigne d'un conflit interprétatif et constitue la trace d'une lecture moralisante de la part d'un certain nombre de téléspectateur·ices (ici, vraisemblablement : des pharmacien·nes), qui se sont interrogées sur le système de valeurs du programme. Les *shortcoms* familiales ne stimulent toutefois que très peu ce type de lecture : la « morale » des saynètes n'est jamais vraiment explicitée en tant que telle ni mise en exergue (sauf, peut-être, par le titre de *Parents « mode d'emploi »*). Dans le cadre d'une lecture spectacularisante ordinaire, qui suppose une mise en phase axiologique, la discoursivisation s'opère mais l'énonciateur réel n'est pas interrogé en termes de valeurs, car ce n'est pas le moment, pas le contrat, pas l'horizon d'attente du·de la téléspectateur·ice : les stéréotypes (professionnels, genrés, sociaux) et modèles promus (de genre, de couple, de parentalité) sont donc confortés.
- 19 La performativité des modèles est certainement décuplée dans le cadre des séries télévisées familiales au format long, comme *Une famille formidable* ou *Fais pas ci, fais pas ça*, qui suscitent plus volontiers une lecture fictionnalisante. En effet, chez Odin, la discoursivisation est pleinement présente dans la lecture fictionnalisante, mais elle est masquée sous le contrat de fictivisation⁴⁰ : la construction d'informations et de valeurs n'est alors pas du tout conscientisée et sémiotisée comme telle, car elle est effectuée sous le poids du « désir de fiction ». La performativité des modèles promus est donc d'autant plus forte face à une forme fictionnelle *lue comme fictionnelle* que la production de valeurs agit en sous-texte, ne permettant pas aux spectateur·ices de les interroger voire de les contester. Dans certaines séries familiales, la promotion d'une normativité familiale semble même primer sur la conduite du récit, encourageant une lecture « fabulisante » dans laquelle les contenus sont lus comme au service prioritaire de la diffusion d'un discours⁴¹. Les *shortcoms* familiales sont loin d'être aussi fictionnalisantes que les séries au format long, mais le cadre spectacularisant accueille tout de même de tels épisodes au sein de chaque saynète, laissant à penser que les modèles familiaux hégémoniques représentés dans les *shortcoms* (familles nucléaires rarement « recomposées », fédérées autour de couples hétérosexuels appartenant à la classe moyenne, essentiellement blancs) sont *a minima* confortés dans le mouvement de la lecture. D'une certaine façon, les singularités de la *shortcom* (transitions qui invitent à construire un espace spectaculaire plus qu'une diégèse, forte mise en phase énonciative, psychologique et axiologique de la part des publics) tendent ici à contrebalancer l'impact de sa sérialité sur la performativité des modèles promus : la sérialité du genre les renforce par la récurrence de leur promotion à l'écran (comme pour les séries télévisées familiales au format long, et à la différence des fictions unitaires), mais son faible potentiel fictionnalisant amoindrit l'invisibilisation de la discoursivisation et rend plus facilement interrogeables les modèles

promus (à la différence des séries familiales au format long et des fictions unitaires, qui se caractérisent toutes deux par une forte incitation à la fictionnalisation).

Conclusion

- 20 La sémio-pragmatique se présente comme un modèle heuristique pour penser la sérialité télévisuelle : appliquée à la *shortcom* familiale, elle en souligne les singularités, au regard du genre plus général de la *shortcom* comme des autres formes de séries télévisées. En étudiant la *shortcom* familiale comme une forme non pas figée et porteuse de sa propre signification (fiction/pas fiction), mais mouvante et dépendante du contexte de visionnage (processus de fictionnalisation), la sémio-pragmatique permet d'inscrire le sous-genre de la *shortcom* familiale dans une économie formelle propre, au croisement du film à sketches et de la fiction sérielle familiale. Parce qu'elles n'autorisent, au mieux, qu'une lecture fictionnalisante intermittente, les *shortcoms* familiales ne constituent pas, au sens odinien du terme, des textes de fiction⁴² : la lecture fictionnalisante est un mode fragile, qui requiert un accompagnement pour être engagé de façon prolongée et continue tout au long d'un film (on a ainsi l'habitude de mettre en place un certain nombre de rituels pour permettre l'immersion fictionnelle, comme l'extinction des lumières dans la salle de cinéma⁴³). On peut, certes, faire l'hypothèse que la profusion des formes audiovisuelles brèves dans le contexte numérique actuel a incité le développement de nouvelles compétences spectatorielles et instauré de nouveaux codes de lecture, comme une capacité à fictionnaliser plus rapidement, mais il paraît tout de même difficile d'imaginer, à moins de n'avoir jamais été en contact avec un dispositif spectaculaire (théâtral ou télévisuel), qu'une spectateur·ice engage une lecture fictionnalisante profonde face aux *shortcoms* familiales.
- 21 En revanche, le cadre spectacularisant mis en place par les *shortcoms* familiales (succession de saynètes entrecoupées de transitions énergiques, espaces clos, cadres fixes) *autorise* des potentialités fictionnalisantes (micro-diégèses et micro-récits intercalés), ce que les chaînes ont tout intérêt à favoriser : à court terme, parce que cela permet de renforcer une lecture « à la mise en phase », donc de fidéliser les publics et de monétiser plus avantageusement les espaces publicitaires ; à plus long terme, parce que le programme peut évoluer et déboucher sur des épisodes au format plus long, quittant le genre de la *shortcom* pour rejoindre celui de la fiction sérielle, ce qui constitue une forme d'anoblissement. *Parents mode d'emploi* a ainsi fait l'objet d'une migration de format lors de soirées spéciales, où la *shortcom* était présentée en « version longue » à travers des épisodes de 26 minutes. Il n'est pas étonnant que *Parents mode d'emploi* suive cette voie : c'est, parmi les différentes *shortcoms* familiales, celle qui présente certainement le plus d'éléments en faveur d'une lecture fictionnalisante. Les cadres et points de vue y sont variés, la caméra bouge, les personnages sortent fréquemment de l'espace domestique et une deuxième famille⁴⁴ est venue épaissir la diégèse à partir de la cinquième saison ; la *shortcom* lorgne sur sa voisine au format confortable de 52 minutes *Fais pas ci, fais pas ça*, produite par la même équipe (Elephant Story) et tournée elle aussi à Sèvres. À l'opposé de *Parents mode d'emploi*, avec un potentiel fictionnalisant nettement plus faible, on trouve des *shortcoms* comme *Scènes de ménages*, qui radicalise la forme sketch pour capter rapidement l'attention du·de la téléspectateur·ice⁴⁵. Plus qu'une dichotomie fictionnel/non fictionnel, c'est ainsi une *échelle de fictionnalisation* que dessine l'analyse sémio-pragmatique de la *shortcom* familiale. Ce modèle théorique est donc d'autant plus à

même de penser les formes sérielles qu'il est particulièrement outillé, sur un plan conceptuel, pour penser la relation entretenue par les objets audiovisuels avec la dynamique fictionnelle, intimement et historiquement liée à la sérialité.

BIBLIOGRAPHIE

BIHEL, Ingrid, « L'explosion des programmes comiques courts (shortcoms) en France », *Web-revue des industries culturelles et numériques* : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/lexplosion-des-programmes-courts-comiques-shortcoms-en-france-ingrid-bihel>

BISCARRAT, Laetitia, « Le rôle du genre dans la médiatisation des identités culturelles : les représentations du masculin et du féminin dans le programme court *Un gars, une fille* », *Signes, Discours et Sociétés*, n°14, 2015 : <http://revue-signes.gsu.edu.tr/article/-LXz73a1DXN4DP7Chcu3>, consulté le 29 mai 2019

BLOT, Aurélie, *50 ans de sitcoms américaines décryptées : de I Love Lucy à Desperate Housewives*, Paris, L'Harmattan, 2013

BOURGEOIS, Xavier, « Télévision. 'Parents mode d'emploi' à la sauce africaine : c'est parti ! », *Le Point Afrique*, 25 février 2016 : https://www.lepoint.fr/culture/television-parents-mode-d-emploi-a-la-sauce-africaine-c-est-parti-25-02-2016-2021025_3.php, consulté le 29 mai 2019

BVA, pour Doméo, « Les Français et leurs habitudes au sein de la maison », novembre 2015 : https://staticswww.bva-group.com/wp-content/uploads/2017/02/fichier_bva_-_domeo_-_les_francais_et_leurs_habitudes_au_sein_de_la_maison7d632.pdf, consulté le 29 mai 2019

CNC-SACD, « Les différents métiers du développement d'un projet de série pour la télévision », 12 juin 2012 : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/4e-rencontre-cnscacd-cycle-20112012--les-differents-metiers-du-developpement-dun-projet-de-serie-pour-la-television_218437, consulté le 29 mai 2019

CNC-SACD, « Effervescentes pastilles. Les fictions courtes à la télévision et sur le web », 25 juin 2013 : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/comptendu-de-la-4e-rencontre-cnscacd-cycle-20122013--effervescentes-pastilles-les-fictions-courtes-a-la-television-et-sur-le-web_221647, consulté le 29 mai 2019

LÉCOSSAIS, Sarah, « Accompagner les familles sur la voie d'une "bonne" parentalité. L'exemple de la série télévisée *Famille d'accueil* », *Recherches familiales*, n°10, 2013, p. 39-48 : <https://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2013-1-page-39.htm>, consulté le 29 mai 2019

LÉCOSSAIS, Sarah, *Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Maigret, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015

MOTTET, Jean, *Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison, le monde*, Paris, L'Harmattan, 2005

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000

ODIN, Roger, *Les Espaces de communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011

ODIN, Roger, Péquignot Julien, « De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication. Entretien avec Roger Odin, réalisé par Julien Péquignot », *Communiquer*, n°20, 2017, p. 120-140 : <https://journals.openedition.org/communiquer/2296#>, consulté le 4 juin 2019

RENAULT, Enguérand, « Scènes de ménages dépasse le 20h de France 2 », *Le Figaro économie*, 29 décembre 2011 : <http://www.lefigaro.fr/medias/2011/12/29/04002-20111229ARTFIG00230-scenes-de-menagesdepasse-le-20heures-de-france-2.php>, consulté le 29 mai 2019

ROLLET, Cyrille, *Contribution sémiologique à l'analyse des séries télévisées américaines de type fictionnel : l'exemple du sitcom domestique et familial Growing pains (1985-1992)*, thèse de doctorat sous la direction de Aumont Jacques, EHESS, 2001

ROULET, Jérôme, « Philippe Giangreco : de la succession de Dorothée aux Îles d'en face », *Toutelatéle*, 23 octobre 2013 : <http://www.toutelatele.com/philippe-giangreco-de-la-succession-de-dorothee-aux-iles-d-en-face-53624>, consulté le 29 mai 2019

TIERCELIN, Claudine, *C. S. Peirce et le pragmatisme*, Paris, PUF, 1993

NOTES

1. Notamment Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000 et Roger Odin, *Les Espaces de communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.
2. Pour un bref aperçu du pragmatisme peircien, voir Claudine Tiercelin, *C. S. Peirce et le pragmatisme*, Paris, PUF, 1993.
3. « Il faut vraiment mettre ce contexte au point de départ de l'analyse. C'est mon travail sur le film de famille qui me l'a appris. Si l'on ne met pas le contexte au point de départ, on n'a rien à dire de ces films si ce n'est qu'ils sont "mal faits"... Et une fois qu'on a mis le contexte au point de départ, tous les autres outils de la sémiologie immanentiste peuvent être utilisés. » Roger Odin, Julien Péquignot, « De la sémiologie à la sémio-pragmatique, du texte aux espaces mentaux de communication. Entretien avec Roger Odin, réalisé par Julien Péquignot », *Communiquer*, n°20, 2017 [p. 120-140], §30 : <https://journals.openedition.org/communiquer/2296#>, consulté le 4 juin 2019
4. Adaptation d'une série québécoise éponyme (Radio-Canada, 1997-2003).
5. Malgré une tentative ratée au début des années 2000 avec *Domisiladoré* (France 2, 2003-2004), qui n'a pas rencontré le succès escompté.
6. *Escenas de matrimonio* (Telecinco, 2007-2011).
7. Comme *Une famille formidable* (TF1, 1992-) ou *Fais pas ci, fais pas ça* (France 2, 2007-2017).
8. Diégétisation, monstration, narrativisation, narration, discursivisation, mise en phase, fictivisations 1, 2 et 3, construction d'un énonciateur réel de la production et construction d'un énonciateur réel des énoncés : Odin, 2000, p. 64. L'auteur propose une version légèrement remaniée dans *Les Espaces de communication* : Odin, 2011, p. 59-60.
9. Odin, 2000, p. 19.
10. Les shortcoms font parfois l'objet de programmations en *prime-time* lors de soirées spéciales (pour Noël, l'été), sous la forme de tunnel d'épisodes ou d'inédits au format souvent plus long (26 ou 52 minutes), dans lesquels les personnages sont amenés à évoluer dans des environnements « extraordinaires » (lieux de villégiature par exemple). Dans sa réflexion sur la sitcom familiale *Growing Pains* (ABC, 1985-1992), Cyrille Rollet propose de distinguer trois catégories : les sous-espaces domestiques, les extérieurs domestiques épisodiques et les extérieurs épisodiques. Cyrille Rollet, *Contribution sémiologique à l'analyse des séries télévisées américaines de type fictionnel : l'exemple du sitcom domestique et familial Growing pains (1985-1992)*, thèse de doctorat sous la

direction de Jacques Aumont, EHESS, 2001, cité par Jean Mottet, *Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison, le monde*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 45.

11. L'objectif d'efficacité concerne également les processus d'écriture, collectifs. Armelle Patron, scénariste de *Nos chers voisins*, déclare ainsi : « Nous visons en premier lieu l'efficacité et la simplicité. [...] Trois directeurs de collection chapeautent chacun dix auteurs » (CNC-SACD, « Effervescentes pastilles. Les fictions courtes à la télévision et sur le web », 25 juin 2013 : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/comptendu-de-la-4e-rencontre-cncsacd-cycle-20122013--effervescentes-pastilles-les-fictions-courtes-a-la-television-et-sur-le-web_221647, consulté le 29 mai 2019 (p. 2).

12. CNC-SACD, « Les différents métiers du développement d'un projet de série pour la télévision », 12 juin 2012 : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/4e-rencontre-cncsacd-cycle-20112012--les-differents-metiers-du-developpement-dun-projet-de-serie-pour-la-television_218437, consulté le 29 mai 2019 (p. 13).

13. Odin, 2011, p. 51.

14. *Ibid.*

15. Odin, 2000, p. 21.

16. Les spectateurices engagent peut-être ici ponctuellement une lecture « énergétique » des transitions, construisant non plus une diégèse ou un espace spectaculaire, mais un pur « espace image-son » (Odin, 2011, p. 53).

17. Odin, 2000, p. 39.

18. « Les relations créées entre le spectateur et le signifiant filmique (les *relations filmiques*) [sont] construites comme *homologues* aux relations existant entre les éléments de la diégèse qui sont parties prenantes dans le déroulement de l'histoire (les *relations diégétiques*). » : Odin, 2000, p. 44.

19. Odin, 2000, p. 42.

20. Sur la notion de déphasage et ses déclinaisons (déphasage idiolectal, déphasage monstratif, déphasage interne, etc.), voir Odin, 2000, p. 42-43.

21. CNC-SACD, 2012, *op. cit.*, p. 14.

22. La diversité est très relative : tous les personnages sont en couple hétérosexuel, ont déjà ou s'approprient à avoir des enfants, appartiennent à la classe moyenne (à des degrés certes divers) et sont, dans leur écrasante majorité, perçus comme blancs.

23. À partir de la saison 10, suite au départ de l'un des couples (Marion et Cédric), un nouveau duo fait son apparition (Leslie et Léo), aux caractéristiques sociales similaires.

24. Enguérand Renault, « *Scènes de ménages* dépasse le 20h de France 2 », *Le Figaro économie*, 29 décembre 2011 : <http://www.lefigaro.fr/medias/2011/12/29/04002-20111229ARTFIG00230-scenes-de-menagesdepasse-le-20heures-de-france-2.php>, consulté le 29 mai 2019, cité par Ingrid Bihel, « L'explosion des programmes comiques courts (shortcoms) en France », *Web-revue des industries culturelles et numériques* : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/lexplosion-des-programmes-courts-comiques-shortcoms-en-france-ingrid-bihel/>, consulté le 29 mai 2019

25. Voir par exemple *VDM, la série*, une shortcom française diffusée en 2013 sur NT1 qui s'inspire des anecdotes publiées par les internautes sur le site viedemerde.fr.

26. C'était déjà le cas pour la shortcom *Un gars, une fille*, comme l'a souligné Laetitia Biscarrat, « Le rôle du genre dans la médiatisation des identités culturelles : les représentations du masculin et du féminin dans le programme court *Un gars, une fille* », *Signes, Discours et Sociétés*, n° 14, 2015 : <http://revue-signes.gsu.edu.tr/article/-LXz73a1DXN4DP7Chcu3>, consulté le 29 mai 2019

27. BVA pour Doméo, « Les Français et leurs habitudes au sein de la maison », novembre 2015 : https://staticswww.bva-group.com/wp-content/uploads/2017/02/fichier_bva_-_domeo_-_les_francais_et_leurs_habitudes_au_sein_de_la_maison7d632.pdf, consulté le 29 mai 2019

28. Odin, 2011, p. 86.

29. Déclaration de Samantha Biffot, réalisatrice et autrice de la shortcom, dans Xavier Bourgeois, « Télévision. 'Parents mode d'emploi' à la sauce africaine : c'est parti ! », *Le Point Afrique*, 25 février 2016 : https://www.lepoint.fr/culture/television-parents-mode-d-emploi-a-la-sauce-africaine-c-est-parti-25-02-2016-2021025_3.php, consulté le 29 mai 2019
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. Interview de Philippe Giangreco pour Toutelatélé : Jérôme Roulet, « Philippe Giangreco : de la succession de Dorothée aux Îles d'en face », *Toutelatélé*, 23 octobre 2013 : <http://www.toutelatele.com/philippe-giangreco-de-la-succession-de-dorothee-aux-iles-d-en-face-53624>, consulté le 29 mai 2019
33. Voir Aurélie Blot, *50 ans de sitcoms américaines décryptées : de I Love Lucy à Desperate Housewives*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 56-60.
34. Il est entendu que les valeurs ne sont pas réellement promues par la shortcom, mais « construites [par les spectateur-ices] comme promues [par la shortcom] ».
35. Dans le modèle sémio-pragmatique, « l'énonciateur n'est pas un fait textuel mais une présupposition et une construction du spectateur ou du lecteur » : Odin, 2000, p. 51.
36. Odin, 2011, p. 56.
37. Source : http://www.ordre.pharmacien.fr/content/download/311812/1571634/version/1/file/Goazempis-M6-Sc%C3%A8nes+de+m%C3%A9nages_271015.pdf, consulté le 29 mai 2019
38. Source : http://www.ordre.pharmacien.fr/content/download/311813/1571637/version/1/file/M6-r%C3%A9ponse+courrier+sur+s%C3%A9rie+sc%C3%A8nes+de+m%C3%A9nage_080116.pdf, consulté le 29 mai 2019
39. *Ibid.*
40. La fictivisation 3 est l'un des processus sémiotiques nécessaires à la fictionnalisation. Elle implique la construction d'un énonciateur fictif (« qui *feint* de faire des assertions mais sans intention de tromper ») et se définit comme « une activité volontaire de *faire semblant* » (Odin, 2000, p. 51).
41. Voir par exemple le travail de Sarah Lécossais sur la série télévisée *Famille d'accueil* : Sarah Lécossais, « Accompagner les familles sur la voie d'une "bonne" parentalité. L'exemple de la série télévisée *Famille d'accueil* », *Recherches familiales*, n° 10, 2013, p. 39-48 [en ligne] : <https://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2013-1-page-39.htm>, consulté le 29 mai 2019. Voir plus largement le travail de l'autrice sur la représentation de la maternité dans les chroniques familiales télévisées (notamment Sarah Lécossais, *Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*, thèse de doctorat sous la direction d'Éric Maigret, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015).
42. « [...] si fictionnaliser consiste à mettre en œuvre le système de processus précédemment décrit, j'appellerai *texte de fiction*, un texte qui permet (ou mieux qui favorise) la mise en œuvre de *façon continue* (= tout au long de sa lecture) de ce *système de processus*. À l'inverse, un *texte non fictionnel* est un texte qui bloque (ou tente de bloquer) d'une façon ou d'une autre, à un niveau ou à un autre, la mise en œuvre des processus de fictionnalisation » (Odin, 2000, p. 70).
43. Ces rituels d'immersion tendent d'ailleurs à être reproduits hors de la salle de cinéma, par les chaînes de télévision lorsqu'elles s'appêtent à diffuser un film de fiction en proposant des transitions douces, par Netflix qui propose à ses utilisateur-ices d'enchaîner directement les épisodes des séries en outrepassant les génériques et résumés des épisodes précédents, ou par les spectateur-ices ordinaires, au domicile, qui « s'installent » pour voir un film (en adaptant l'ambiance lumineuse par exemple).
44. L'ajout d'une deuxième famille ne joue pas ici un rôle de fragmentation mais de consolidation diégétique, car il s'agit d'une extension familiale (Stéphanie, la sœur de Gaby – le père dans *Parents mode d'emploi* –, revient du Québec avec sa famille).

45. « Nous avons mis l'accent sur une construction en sketches courts, pour que le téléspectateur puisse entrer et sortir facilement du programme » (CNC-SACD, 2012, *op. cit.*, p. 4).

RÉSUMÉS

Cet article examine la relation entretenue par le sous-genre de la shortcom familiale avec la fiction sérielle télévisuelle, à partir d'un cadre théorique qui n'a pas été pensé pour l'analyse des séries télévisées : la sémio-pragmatique. Alors que les shortcoms familiales *Scènes de ménages* (M6, 2009-), *Nos chers voisins* (TF1, 2012-2017) ou *Parents mode d'emploi* (France 2, 2013-) se présentent comme des formes fictionnelles, leur analyse sémio-pragmatique révèle une hybridité énonciative de nature à solliciter de la part des publics d'autres modes de lecture que la seule lecture fictionnalisante.

This paper examines the relationships between the subgenre of the family shortcom and the serial TV fiction, from a theoretical frame which hasn't been conceived to analyze TV series: semio-pragmatics. While family shortcoms such as *Scènes de ménages* (M6, 2009-), *Nos chers voisins* (TF1, 2012-2017) or *Parents mode d'emploi* (France 2, 2013-) present themselves as fictional forms, their semio-pragmatic analysis reveals an enunciative hybridity likely to encourage others reading modes from the audience than only a fictionalizing one.

INDEX

Mots-clés : shortcom familiale, télévision française, fiction, sémio-pragmatique

Keywords : family shortcom, French television, fiction, semio-pragmatics

AUTEUR

CHLOÉ DELAPORTE

Maîtresse de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université Paul Valéry Montpellier 3, Chloé Delaporte est chercheuse au RIRRA21 et chercheuse associée à l'IRCAV. Spécialiste des industries culturelles et des objets de cultures populaires, elle travaille sur les modalités et enjeux socio-économiques et socio-sémiotiques de la catégorisation des films, dans une perspective pragmatique (*Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015).

Associate professor in film and media studies at the University Paul Valéry Montpellier 3, Chloé Delaporte is a researcher at RIRRA21 and an associate researcher at IRCAV. A specialist of cultural industries and objects from popular cultures, she works on the socio-economic and socio-semiotic modalities and issues of film categorization, from a pragmatic perspective (*Le Genre filmique. Cinéma, television, internet*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015).