

# Le positionnement des sitcoms dans la société américaine, des années 1950 à la fin des années 1970



Sous la direction de Fabrice Céleste

Présenté par Elena Plasse  
ESRA 3 Série



## Sommaire

Introduction	4
I - La sitcom : entre attente et moeurs des téléspectateurs	5
II - La société américaine: une vitrine factice imposée par la sitcom	18
III - Représentation de la famille dans les sitcoms à partir des années 1960	29
Conclusion	36
Vidéographie	37
Bibliographie	38

# Introduction

Les sitcoms sont aujourd'hui l'une des formes les plus répandues dans le paysage télévisuel actuel. Mondialement exportées, elle sont incontournables et leurs codes restent inchangés, peu importe leurs pays de production.

L'histoire de la sitcom remonte à 1951 avec la fameuse « I Love Lucy » qui a été précurseur de ce nouveau genre, qui allait plus tard s'imposer sur les ondes hertziennes. Dès lors, la sitcom de situation comedy, se développe et se codifie afin de convaincre l'ensemble de ses téléspectateurs. Or, comme nous le montrerons au fil de la démonstration, ces codes sont restés inchangés, notamment sur leur forme et leur construction. Il est donc intéressant de se concentrer sur les années 50 à 70 qui ont vu émerger la sitcom. Au fur et à mesure, les sitcom se sont modélisées comme un processus de question réponse avec la société de leur époque. Il est donc utile de se remémorer la société d'origine de la sitcom pour en comprendre son fonctionnement.

Enfin, pour des raisons tant pratiques qu'historiques, nous nous concentrerons sur l'origine nord américaine de la sitcom en ce que les Etats-Unis d'Amérique des années 50 aux années 70 furent le berceau de ce nouveau genre.

Au travers de ce mémoire, nous nous demanderons: « En quoi les sitcoms se sont-elles codifiées comme un tableau changeant de la société et de ses téléspectateurs »

Nous définirons dans un premier temps ce qu'est la sitcom puis, comment les sitcoms ont imposé une représentation cible de la société américaine pour enfin comprendre les principales évolutions fondamentales qu'ont connu les sitcoms depuis les années 1960.

Comme nous le verrons dans l'exposé, la Famille est une composante majeure de la société et fait partie intégrante de la sitcom. C'est pour cela que nous nous concentrerons principalement sur la représentation de la famille à l'écran.

# I - La sitcom : entre attente et moeurs des téléspectateurs

## A) Définition générique précise de la sitcom et demande des téléspectateurs

De son nom **situation comedy**, la sitcom est une comédie de situation. Martin Winkler met d'ailleurs en avant ce principe comique par la définition qu'il lui en donne « une série humoristique mettant en scène les membres d'une famille puis, plus récemment un groupe d'amis et /ou de collègues de travail <sup>1</sup> ». Cependant la sitcom ne se résume pas à de la comédie. En effet, Steve Neal et Franck Krutnik s'accordent à la présenter comme un genre à part entière « une courte comédie narrative, sous forme de série, généralement d'une durée de 24 à 30 minutes et dont les héros et l'environnement apparaissent de façon régulière <sup>2</sup>»

La sitcom est composée de 5 éléments fondamentaux ce qui la différencie des autres genres de série: le comique, la narrativité, la durée, le caractère sériel et la récurrence des personnages et du décor.

Concentrons nous sur sa construction.

L'auteur Mick Eaton a écrit un article « Television Situation Comedy <sup>3</sup>» qui nous démontre que la situation est la caractéristique essentielle de la sitcom. Il en découle deux définitions dans le contexte de la comédie télévisée.

Une première qui nous incite à penser que la scène d'exposition est immuable et est reproduite à chaque épisode de chaque saison. C'est le cas par exemple dans Malcolm où à chaque épisode, l'un des enfants ou le père pensent avoir une bonne idée pour sortir de l'ennui, seulement ils se retrouvent toujours dans des situations rocambolesques et doivent cacher leur bêtises. A la fin de l'épisode tout fini par s'arranger et l'on revient à un statut quo. Nous comprenons ici le terme « situation » comme l'ensemble de la structure narrative de la sitcom.

La seconde nous parle de situations comme des conflits qui surviennent dans l'épisode de façon à être des « micros événements », c'est à dire qu'ils perturbent la situation de départ.

---

<sup>1</sup> Winckler, Martin. *Les miroirs de la vie, histoire des séries américaines*, Paris: Le passage, 2002, p.21

<sup>2</sup> Définition proposée par Steve Neal et Franck Krutnik dans *Popular Film and Tv Comedy*, New York: Routledge/Popular Fiction Series, 1995 [1990], p.233

<sup>3</sup> Eaton, Mike. « Television Situation Comedy » *Screen*, vol. 19, n.4, 1979.

Généralement les scénaristes jouent de ces événements temporaires pour titrer les épisodes afin de produire chez le spectateur un sentiment d'évolution dans l'intrigue et de cadencer la saison<sup>4</sup>.

Mick Eaton nous offre alors deux définitions complémentaires qui nous montrent que la sitcom est, non seulement une comédie de situation, mais également une comédie des situations. Les conflits qui doivent faire évoluer la situation de départ ne la bouleversent finalement pas.

En effet, la sitcom se veut constante d'épisodes en épisodes. Elle respecte un schéma simple d'une durée établie selon les mesures du scénario hollywoodien classique<sup>5</sup>:

Le premier quart correspond à l'exposition, la moitié au conflit et le dernier quart de l'épisode au dénouement. Un épisode durant entre 22 et 30 minutes<sup>6</sup>, l'exposition et le dénouement durent à peu près 6 minutes chacun et le conflit 10 minutes. Mais cette mesure n'a pas évolué au fil des années.

Prenons comme premier exemple le célèbre épisode de *All in the Family*, une sitcom du début des années 70, « Elevator Story »<sup>7</sup>. Toute la famille va fêter l'anniversaire de la mère au restaurant mais Archie, le père, réalise qu'il a oublié de payer leur assurance maladie et qu'il doit régler ce problème le soir même. Il décide de se rendre au siège de l'entreprise d'assurance directement (nous en sommes à 6 minutes et nous avons terminé la scène d'exposition). Mais Archie se retrouve coincé dans l'ascenseur du bâtiment avec quatre autres personnes,



après plusieurs heures et l'accouchement d'une des femmes dans l'ascenseur (nous en sommes à 19 minutes et nous avons terminé le conflit), Archie rejoint sa famille au restaurant et lui explique ce qui lui est arrivé, et réalise qu'il a omis de déposer le chèque (Nous avons fini l'épisode à la 24ème minute et nous avons terminé la scène de dénouement).

---

<sup>4</sup> Friends fonctionne sur ce modèle. Le téléspectateur connaît l'intrigue dès la lecture du titre de l'épisode. Chaque épisode commençant par « Celui qui... »; « The One ... »

<sup>5</sup> Sidney Field, *Screenplay, The Foundations of screenwriting, a step-by-step Guide*, New York: Delta Book, Dell Publishing Co, 1972, p.142

<sup>6</sup> La variation dans la durée d'un épisode dépend essentiellement de la durée des génériques de début et de fin et de l'importance des pauses publicitaires.

<sup>7</sup> Episode 14, Saison 2, première diffusion sur CBS le 1er janvier 1972

Comme deuxième exemple, voyons l'épisode pilote de *Married... With Children*, une sitcom de la fin des années 80, « Pour le meilleur et pour le pire <sup>8</sup> ». La famille Bundy est en première partie d'épisode montrée dans sa routine, le père, Al, travaille dans une boutique de chaussure pendant que sa femme, Peg, mange des chocolats devant la télévision toute la journée (nous en sommes à 6 minutes et nous avons terminé la scène d'exposition). Pendant que les enfants sont sortis, Peg annonce à Al que les voisins, un jeune couple, viennent dîner à la maison. Al rentre dans une colère noire: il voulait regarder tranquillement le match de basketball. Il cherche donc à créer la discorde entre les deux invités pour qu'ils rentrent plus vite chez eux (nous en sommes à 21 minutes et nous avons terminé le conflit). Son plan fonctionne et les voisins quittent le dîner en se disputant. Peg et Al se retrouvent tout les deux heureux de retourner à leur situation routinière (Nous avons fini l'épisode à la 26ème minute et nous avons terminé la scène de dénouement).



Les décennies ont beau passer: le schéma reste identique. Nous observons ce même respect de la durée. Nous pouvons en déduire que le format est bien un élément constituant de la sitcom. De plus, le format suit une « clôture narrative circulaire <sup>9</sup> ». La structure en 3 parties - exposition, conflit, dénouement - est un perpétuel recommencement. Même si la situation de départ semble évoluer de façon catastrophique, tout rentre toujours dans l'ordre. Par ailleurs l'auteur James Baker décrit ce procédé comme circulaire, ce qui contribue à renforcer les thèses qui estiment que la sitcom présente un aspect répétitif et sériel.

Mais la sitcom doit répondre aux envies du téléspectateur. Lorsqu'il rentre chez lui après une journée difficile, il a envie de voir une représentation idéale de la société pour oublier ses problèmes. La sitcom doit donc lui offrir un monde où il se sent en sécurité, il ne doit pas se sentir agressé par des conflits trop violents. Il recherche des situations faciles à résoudre. C'est en cela que le spectateur se plaît dans la circularité de la sitcom.

---

<sup>8</sup> Episode 1, Saison 1, première diffusion sur Fox le 5 avril 1987, titre dans la version originale « Pilot »

<sup>9</sup> Terme de James Baker utilisé dans son ouvrage *Teaching TV Sitcom*, London : BFI, 2003, p.22

Dans l'ouvrage de David Grote, la circularité de la sitcom est placée sur le devant de la scène. Cependant, en mettant en avant cet aspect circulaire, ne devrions nous pas remettre en question l'aspect sériel de la sitcom ?

Comme nous l'avons vu précédemment, la série désigne entrelacement et enchaînement. James Baker considère même qu'il s'agit là de l'aspect clé de la sitcom : « *Pour les producteurs, cela présente l'avantage de réduire les coûts en matière de décor et de faciliter les relations au sein d'une équipe. Perceptible jusque dans le mode de diffusion hebdomadaire, l'aspect rituel, en organisant l'intrigue autour de héros récurrents évoluant dans un décor identique, sert en outre à rendre les protagonistes familiers, pour ne pas dire attachants. La sitcom se répète enfin jusque dans les motifs employés; l'usage cyclique d'actions, de situations, de formules et de jeux de mots prêts à l'emploi fournit à un public fidélisé des moments de comédies prévisible et rassurants* ». <sup>10</sup>

L'aspect répétitif de la série ne se limite pas à son format; il s'étend également à son type de production mais aussi son mode de diffusion. Aux Etats Unis, un épisode de sitcom (mais aussi pour les autres genres de séries) est diffusé chaque semaine, à la même heure sur la même chaîne. Les producteurs cherchent à créer un rendez vous hebdomadaire chez le spectateur. Les sitcom, qui sont plus généralement diffusées en Prime Time (entre 20 heures et 22 heures), visent ainsi un maximum de spectateurs, en grande partie les familles, aux heures de grande écoute et cherchent à fidéliser leur public. La circularité se répercute ainsi sur les spectateurs.

L'audimat étant nécessaire à la production des sitcom. Les producteurs utilisent ce procédé pour assurer le succès de leur séries. En effet, certaines sitcom ont ainsi vu leur production se stopper au bout d'une seule saison (*My Mother The Car*<sup>11</sup>, *Teen Angel*<sup>12</sup>...).

Ce rendez-vous hebdomadaire n'est pas le seul effet circulaire, on compte également la rediffusion et la production de spin-off. Des séries après leur succès continuent d'être diffusées en boucle afin de fidéliser une nouvelle génération tout en conservant un public déjà séduit, c'est le cas notamment de *I Love Lucy* qui reste la sitcom la plus regardée aux Etats Unis, bien que sa première diffusion date de 1951. D'autres séries engendrent des productions dérivées appelées spin off<sup>13</sup>. *All in the Family* a ainsi donné naissance à *Maude* et *The Jeffersons*. Dans ce cas, la répétition ne se

---

<sup>10</sup> Baker, James. *Teaching TV Sitcom*, London : BFI, 2003, p.40

<sup>11</sup> Sitcom diffusée sur NBC du 14 septembre 1965 au 6 septembre 1966

<sup>12</sup> Sitcom diffusée sur ABC du 26 septembre 1997 au 13 février 1998

<sup>13</sup> Une série dérivée ou spin-off (aussi utilisé en français européen) est une œuvre de fiction se focalisant sur un ou plusieurs personnages (généralement secondaires) d'une précédente œuvre, ou ayant pour cadre le même univers de fiction sans pour autant avoir de personnage en commun avec elle.



fait non plus au niveau des rediffusions, mais à celui des personnages. Après avoir rendu des personnages attachants les producteurs restent sur leurs acquis et savent que le public continuera de suivre leurs personnages phares même s'ils se trouvent dans de nouvelles situations, qui finalement restent assez similaires.

Il convient également d'analyser le côté intemporel de la sitcom.

« Vu dans son ensemble, chaque sitcom a une intrigue dont le principal élément est la suggestion que rien d'indurant ne se passera jamais. Les épisodes se dérouleront dans une sorte de distorsion spatio-temporelle sans aucune référence aux autres épisodes. Les choses qui peuvent arriver aux autres personnages principaux peuvent se passer dans n'importe quel ordre, même lors de la première diffusion. L'ordre de nombreux épisodes a été changé avant la première diffusion sur les réseaux » David Grote nous explique alors que, en effet, visionner une sitcom dans le désordre est possible. Et ce, bien qu'il soit conseillé de regarder plusieurs épisodes pour comprendre le fonctionnement de la série et le rôle de chacun.

Le côté immuable de la sitcom réside dans le fait que les épisodes sont indépendants les uns des autres. Il s'agit de la raison pour laquelle, nous ne verrons jamais un générique débutant avec un « *Previously* », de même qu'une fin d'épisode avec un « *To be continued...* ». Du moins, si cela se produit, c'est qu'il s'agit d'une intrigue déterminante pour la sitcom. C'est le cas dans *Full House* où les 8 saisons comportent en tout 7 épisodes en 2 parties, mais ces épisodes proposaient une intrigue influant sur la situation familiale, comme le mariage de Jesse et Rebecca ou la naissance des jumeaux. Ces épisodes sont toujours diffusés de façon stratégique, soit en milieu de saison<sup>14</sup> soit en fin de saison, afin de tenir le public en haleine jusqu'à la reprise de la diffusion. Ces procédés sont utilisés pour donner un nouveau souffle à la série quand les producteurs remarquent une baisse de l'audimat. Mais si l'audimat reste satisfaisant il est déconseillé d'avoir recours à ces changements de trames.

La sitcom se veut également intemporelle, elle ne doit pas faire allusion aux faits de société, exception faite de *Maud* et *All the Family* qui au contraire ont pour but de dénoncer les travers de la société américaine. Cela est dû à une contrainte commerciale: n'étant pas datée, la rediffusion ne posera pas de problème et le visionnage sera possible quelle que soit l'époque. Aucun fait d'actualité ne doit perturber le quotidien des personnages.

---

<sup>14</sup> Aux Etats Unis, les séries ne sont pas diffusées pendant les vacances de Noël, on appelle cela les « *midterm season* ». La diffusion cesse durant cette période et reprend à la rentrée de janvier.

C'est le cas notamment dans la sitcom *The Mary Tyler Moore Show* où Mary qui travaille pourtant dans une agence de journalistes, ne fait jamais allusion à des faits d'actualité. Pourtant la série se déroule lors de l'affaire du Watergate<sup>15</sup>.

La sitcom doit fonctionner en autarcie et ne se laisse pas influencer par les événements extérieurs, elle se laisse seulement influencer par les autres sitcoms. Mais qu'en est-il des personnages?

Une sitcom est composée de quatre types de personnages: les permanents, les épisodiques, les ponctuels et les personnages non crédités qui font office de décor. Nous resterons ici concentrés sur les personnages permanents afin de prouver que ceux-ci renforcent par leur récurrence l'inamovibilité de la sitcom.

Les personnages permanents forment souvent un groupe, leurs noms étant toujours crédités au générique ils font partie d'un groupe de référence. Ce groupe de référence sera l'image de marque de la sitcom, il doit être reconnaissable du public dans les publicités ou les bandes annonces.

James Baker remarque que le récit de la sitcom est « centré sur des protagonistes précis, autour desquels gravitent des personnages secondaires<sup>16</sup> ». Chaque personnage principal répond à des contraintes, il doit correspondre à un certain type afin que chaque téléspectateur puisse s'identifier à eux. Chacun des rôles est défini lors de l'épisode pilote et ne changera plus par la suite. Le spectateur doit pouvoir, dans n'importe quel épisode, reconnaître la place de chaque personnage.

Cette caractéristique rend l'évolution des personnages impossible, cela se nomme :la fixité des personnages, leurs réactions étant toujours prévisibles. La constante des caractères persiste au fil des épisodes et permet au téléspectateur d'essayer de deviner les gimmicks<sup>17</sup>. Citons l'exemple récent de Barney dans *How I Met Your Mother* qui a chaque mauvaise idée lance un « Challenge accepted » ou bien en parlant du futur proche « It's gonna be lengen, wait for it... dary.

---

<sup>15</sup> Le scandale du Watergate est une affaire d'espionnage politique qui aboutit, en 1974, à la démission de Richard Nixon, alors président des États-Unis. L'affaire aux multiples ramifications commence en 1972 avec l'arrestation, à l'intérieur de l'immeuble du Watergate, de cambrioleurs dans les locaux du Parti démocrate à Washington. Les investigations menées par des journalistes et une longue enquête du Sénat américain finiront par lever le voile sur des pratiques illégales de grande ampleur au sein même de l'administration présidentielle..

<sup>16</sup> Baker, James. *Teaching TV Sitcom*, London : BFI, 2003, p.22

<sup>17</sup> Tournure de langage, de comportement ou de comédie récurrente, propice à identifier intrinsèquement son auteur

Legendary ». L'enchaînement des situations n'est alors que « prétexte à l'étude des comportements humains selon un mode comique <sup>18</sup>»; « en regardant une sitcom, le public est assuré de pénétrer dans un cadre où chacune de ses attentes est quasiment toujours corroborée, tant dans le déroulement de l'intrigue qu'en regard des héros, d'autant plus prévisibles qu'ils évoluent dans des sphères proches du vécu des spectateurs<sup>19</sup> ». Comme le note Amandine Ducray, ce groupe est immuable et ne peut échapper à son caractère prévisible.

Le départ d'un membre s'avère impossible. Seule la mort est un prétexte pour faire disparaître un personnage. C'est pour cela que les personnages de sitcom ne sont jamais remplacés par d'autres acteurs<sup>20</sup> contrairement aux soaps opéras. On compte en effet cinq Laura Spenser Horton<sup>21</sup> dans *Days of Our Lives*<sup>22</sup>.

D'après les caractéristiques que nous venons d'énoncer nous en concluons que la sitcom est bien un genre à part entière, du à sa structure circulaire et l'intemporalité qui lui est propre. Elle répond également aux attentes des spectateurs. Mais en plus d'apprécier la circularité de la sitcom, le téléspectateur veut également se conforter dans un décor qui lui est familier.

La sitcom est un genre de série le plus souvent tourné en intérieur. Les personnages évoluent donc isolés de tous, dans un huis clos, comme au théâtre. Dans les années 50 et 60, cette délimitation des espaces permettait de donner une signification à tel ou tel personnage afin de définir son rôle au sein de la famille. Les simples décors de la cuisine, la salle à manger, le salon, la chambre des enfants et celle des parents apparaissent seulement à l'écran. Ceci pour des raisons économiques, bien sur, mais surtout pour que chaque décor soit bien associé à un personnage en particulier.

La chambre des enfants est donc le territoire des enfants dans la logique, tandis que la

---

<sup>18</sup> Ducray amandine, *Les Sitcom ethniques à la télévision britannique de 1972 à nos jours: jusqu'à ce que l'humour nous répare*, Paris: L'Harmattan/collection Racisme et Eugénisme, 2009, p.32

<sup>19</sup>Ducray amandine, *Les Sitcom ethniques à la télévision britannique de 1972 à nos jours: jusqu'à ce que l'humour nous répare*, Paris: L'Harmattan/collection Racisme et Eugénisme, 2009, p.32

<sup>20</sup> Cela peut arriver après l'épisode pilote, notamment dans *Ma Famille d'abord*. On ne peut pas se permettre de laisser une erreur de casting tout le long d'une série.

<sup>21</sup> Laura Spenser fut interprétée par Floy Dean de 1965 à 1966, Susan Flannery de 1966 à 1975, Susan Olivier de 1975 à 1976, Rosemary Forsyth de 1976 à 1981 et Jaime Lynn Bauer depuis 1993 jusqu'à 2013, la dernière apparition du personnage.

<sup>22</sup> Première diffusion du NBC le 8 novembre 1965, toujours en production. 12 862 épisodes au 10 juin 2016.

cuisine est le territoire de la mère. Tout le reste, le salon et la chambre conjugale sont les territoires du père.

Il est important à cette époque de montrer la suprématie du père au sein de la famille.

Le côté aseptisé des décors (aucun être extérieur ne peut rentrer sans y être invité et tout danger y semble impossible) donne au spectateur une impression rassurante et quand il regarde une sitcom et il s'agit là du sentiment qu'il désire éprouvé. La sitcom ne changera pas et rien ne peut arriver à ses personnages.

Le spectateur se conforte dans ce huis-clos où rien ne peut interférer dans ce quotidien. Ceci est renforcé par les plans de façades qui ont quatre fonctions:

- Socialo-topographique<sup>23</sup>, permet au spectateur de toujours se situer et rappelle le statut socio-économique de la famille.
- Temporelle, indique aux spectateurs à quel moment de la journée nous sommes, le jour ou la nuit. Ceci permet de mieux comprendre le récit.
- Rythmique, ceci permet d'aérer les scènes.
- Pragmatique, après une coupure publicitaire, le spectateur peut être perdu et ces plans de façades le replongent directement dans la sitcom en reconnaissant son habillage. Comme le dit Roger Odin, il met un terme à une « lecture publicitarisante » pour permettre une lecture « fictionnalisante <sup>24</sup>».

Les plans de façades sont souvent fixes, mais les réalisateurs peuvent choisir de faire des travelling avant ou des zooms pour s'avancer dans un lieu plus précisément. C'est le cas dans *Full House* où nous partons d'un plan panoramique de San Francisco et nous passons à un plan sur un quartier puis enfin sur la maison où se déroule la sitcom. Le public se laisse mener jusqu'à l'action principale.

Le spectateur visualise en plus de cela une scène en trois murs. En effet, le tournage en studio des sitcom ne transgresse jamais la séparation avec le quatrième mur<sup>25</sup> sauf si le personnage

---

<sup>23</sup> Rollet, Cyrille, *Voyage au coeur de Growing Paris*, Paris: L'Harmattan, 2006 p.102

<sup>24</sup> Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris : Armand Colin, 1997, p.89.

<sup>25</sup> Expression de Denis Diderot dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), il y formule l'idée d'un mur virtuel devant séparer les acteurs des spectateurs: « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas. » (chapitre 11, « De l'intérêt »)

parle à la caméra, on le compare alors à un aparté<sup>26</sup>. Il est rare que cela arrive puisque la sitcom doit garder cette illusion de monde fermé et inatteignable.

Les sitcom sont également tournées avec un public, dont on enregistre les réactions. Ces rires sont soit authentiques<sup>27</sup>, soit enregistrés voire même réutilisés d'un épisode à un autre ou même d'une série à une autre. Ils servent à stimuler le spectateur et attirer son attention. Il permet aussi de viser, outre le public familial, des personnes seules devant leur écran qui sortent de leur solitude en riant avec les rires enregistrés. « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. [...] Notre rire est toujours le rire d'un groupe<sup>28</sup>. »

Le comique est l'élément le plus important dans la sitcom, il permet aux producteurs de toucher le plus grand nombre de téléspectateur. Il faut alors pour cela, un humour multi-générationnel et utiliser plusieurs procédés comiques.

A l'époque, les sitcoms usaient de gags visuels, moins courants aujourd'hui. I Love Lucy est le maître et le fondateur de ce procédé dans les sitcoms. Ces effets étaient très populaires pendant les années 50.

Mais l'effet comique le plus utilisé reste le « télescopage contradictoire<sup>29</sup> ». Il se déroule en deux temps: un personnage affirme une vérité et un autre personnage cherche à la réfuter, soit par la parole soit par une action.

La prévisibilité comportementale est également un effet apprécié dans les sitcoms. Savoir ce que va faire un personnage en particulier nous le rend familier et nous fait rire.

C'est le cas dans un épisode de *How I Met Your Mother*<sup>30</sup>, pour suivre l'exemple de Barney,

Marshall sort une vieille salopette, Robin et Barney se moquent de lui, même Lily ne pense pas qu'elle serait sortie avec lui s'il avait porté ça à la fac.

Barney décide alors de draguer avec cette salopette sur lui. Il l'annonce évidemment avec cette phrase tant connue des fans « Challenge accepted ! ».



<sup>26</sup> Ce qu'un comédien dit à part soi sur la scène, et qui est censé n'être entendu que des spectateurs.

<sup>27</sup> Les rires peuvent être enregistrés pendant le tournage même de la scène.

<sup>28</sup> Bergson, Henri. *Le Rire*, Paris: Presse Universitaire de France, collection Quadrige 1989, p.4-5

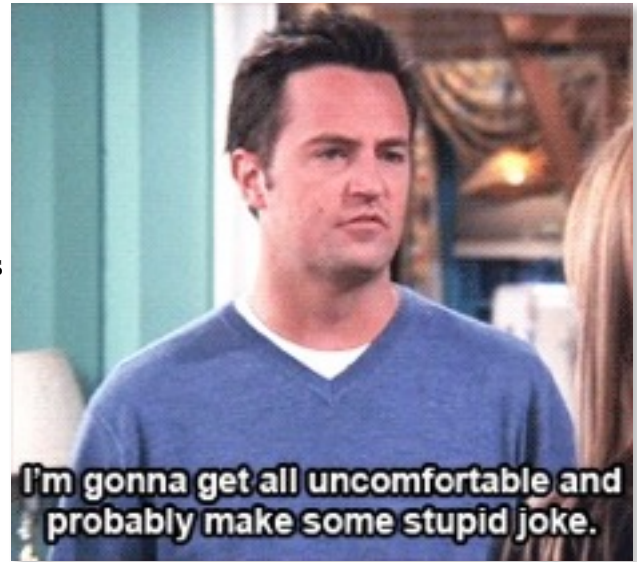
<sup>29</sup> Rollet, Cyrille, *Voyage au coeur de Growing Paris*, Paris: L'Harmattan, 2006 p.102

<sup>30</sup>Episode 10, Saison 5, *The Window*. Première diffusion le 7 décembre 2009 sur CBS.

On ajoute également le comique verbal, décomposé en deux comiques différents, les jeux de mots et l'expression spirituelle.

Les jeux de mots ne sont pas trop utilisés dans les sitcoms, les producteurs considérant cela comme trop intellectuel et pouvant mettre de côté une partie du public. Mais une sitcom en fera sa spécialité à travers le personnage de Chandler dans Friends. Mais ici on ne rit pas des blagues de Chandler mais de lui: avec ces jeux de mots les producteurs voulaient ridiculiser le personnage.

Mais les jeux de mots ne sont pas très utilisés également pour une raison économique. En effet, un jeu de mots en anglais sera très rarement exportable dans une autre langue, soit par la prononciation mais aussi sur la culture qui lui est propre. Le doublage serait trop compliqué pour certains pays si tous les épisodes étaient concentrés sur ce comique. Certaines productions auraient par ce biais perdu des parts de marché. Pour le personnage de Chandler cela fonctionnait car, que ça soit en anglais ou dans une autre langue, le jeu de mots restait incompréhensible.



*« Je vais être totalement mal à l'aise et probablement faire quelques blagues stupides »*

L'expression spirituelle est très utilisée dans les sitcoms. C'est une phrase imagée et amusante. Roseanne est la reine dans ce domaine. Prenons cet exemple dans « Toto, We're not in Kansas Anymore<sup>31</sup> ». La soeur de Roseanne s'est fait cambrioler et elle fait part de ses angoisses à Roseanne qui lui répond « Tes angoisses ? Et les miennes alors ? Je suis mariée depuis quinze ans. ».

Mais le comique de caractère reste le principal effet comique de la sitcom. Il réside dans la personnalité, les manières, le phrasé, les défauts et les manies du personnage.

La sitcom est donc bien un genre à part entière mais subit, par son accessibilité, une censure parfois absurde.

---

<sup>31</sup> Episode 20, Saison 1. Première diffusion le 28 mar 1989 sur ABC.

## B) La Censure de la télévision répercutée sur les sitcoms

Pendants les années 50, la sitcom traite du thème de la famille et de ses problèmes mais surtout, elle doit s'adapter à la censure dont la règle principale est de limiter les allusions sexuelles et bien sur toute prise de parti sur des problèmes sociétaux qu'il est préférable de ne pas diffuser à des heures de grande écoute. Ces censures sont revendiquées essentiellement par des groupes religieux, notamment les fondamentalistes, mais aussi et surtout par le gouvernement dont le but est de faire de la famille télévisée une vitrine parfaite pour donner un modèle irréprochable pour la société américaine.

Des contrôles minutieux sont ainsi effectués en amont. Chaque ligne du scénario de chaque épisode est inspectée, les gestes des personnages mais aussi les décors sont observés. Ils peuvent être supprimés s'ils ne correspondent pas au code de la télévision, code inconnu des téléspectateurs américains. C'est ainsi que la télévision en tant qu'unité se transforme en un « forum de contrôle social et de conformité systématique <sup>32</sup> ». Les sitcoms se doivent de véhiculer le bon exemple et en effet, à regarder de plus près, ce genre représente le « summum de l'autorité parentale <sup>33</sup> » et montre qu'il doit être respecté et que les enfants doivent obéissance à leur parents. Parallèlement à ces codes, le département de réglementation de la télévision a créé des règles pour que la représentation de la famille réponde aux demandes de l'« American way of life ». Qu'elles soient conscientes ou inconscientes, les règles de vies sont transmises au public par l'intermédiaire des séries du petit écran.

Le cinéma est un loisir dit « d'extérieur », c'est un passe-temps où les américains peuvent choisir de voir des films comprenant de la violence, abordant des sujets comme le sexe voire l'avortement. Or la télévision est un loisir « d'intérieur », il est considéré comme un choix passif plutôt qu'actif comme est le cinéma. En effet, la télévision est accessible depuis le canapé dans son salon, c'est la raison pour laquelle les sitcoms se doivent d'être visible par n'importe quel public. Les enfants notamment ont contribué à la mise en place dans les sitcom de scénarios abordant des dilemmes inoffensifs caractérisés par des crises superficielles et des réactions plus qu'exagérées.

---

<sup>32</sup> Liebman, Nina. Living-Room Lectures, *The fifties Family in Film and Television*, Austin, Texas: The University of Texas Press, 1995. p.93

<sup>33</sup> Liebman, Nina. Living-Room Lectures, *The fifties Family in Film and Television*, Austin, Texas: The University of Texas Press, 1995. p.93

Les séries télévisées ainsi que l'ensemble des producteurs et scénaristes se montrent favorables à la mise en place du code de la télévision. Ils ne travaillent pas selon le code, ils se l'approprient. Cela est dû au caractère mercantile de la sitcom. Les producteurs et scénaristes ne peuvent se mettre à dos les annonceurs qui à l'époque détenaient la quasi totalité des studios.

Selon John Whedon, auteur de *Leave it to Beaver*, « Tout le monde était plus ou moins au courant de ce que l'on pouvait faire à la télévision<sup>34</sup> ». Aucune allusion sexuelle n'étant autorisée, les scénaristes ont donc recours à des astuces à la fois visuelles et auditives qui permettent d'éviter une référence explicite aux rapports sexuels. Par exemple, il est fréquent de voir deux lits simples plutôt qu'un lit double dans la chambre parentale, nous le voyons notamment dans *I Love Lucy* et dans *The Dick Van Dick Show*, une sitcom pourtant considérée comme avant-gardiste dans les années 1960. C'est le cas également pour le mot « enceinte » qu'il est interdit de prononcer. Alors que Lucille Ball était enceinte de son mari Desi Arnaz, respectivement Lucy et Ricky Ricardo dans la série, la jeune femme a dû cacher sa grossesse à la télévision jusqu'à ce que celle-ci soit évidente. Quand cela a été le cas, les dialogues ont été écrits afin d'éviter le mot « enceinte » mais en utilisant plutôt le terme « attendre un enfant » qui permet de nier l'évidence d'un mot qui amenait directement au rapport sexuel. En effet « être enceinte », c'est l'acte de la procréation puisqu'on utilise le terme médical, tandis que l'expression « attendre un enfant », qui est le résultat, amène à penser à l'agrandissement de la famille plutôt qu'à sa cause.

En plus des allusions sexuelles, il ne faudrait pas non plus donner de mauvaises idées aux plus jeunes. Les chaînes doivent mesurer l'importance de leurs actes et leurs responsabilités vis-à-vis du public. C'est le Broadcast Standard Departments qui prend en charge le contrôle des dialogues et des comportements des personnages afin de s'assurer qu'aucun contenu ne soit dangereux et imitable par les plus jeunes. Cela a été le cas par exemple dans l'épisode de *Father's Know Best* « Family Reunion <sup>35</sup>», où Jim Anderson dit « Je me souviens qu'enfant, j'avais posé un caillou sur un chemin de fer, et ce petit caillou fit dérailler un grand wagon de marchandises ». La NBC adressa une note de mise en garde aux producteurs :

« Nous vous suggérons de faire dire à Jim une autre comparaison que l'image du caillou sur le chemin de fer, ou au moins de la lui faire dire de manière objective, sans qu'il soit présenté comme le coupable. Ce geste pourrait être copié par de jeunes téléspectateurs et engendrer une catastrophe. »

---

<sup>34</sup> Whedon John, entretien téléphonique avec Nina C. Liebman, 9 mars 1989.

<sup>35</sup> Saison 2, épisode 27, première diffusion sur NBC le 14 mars 1956



Et, en effet, la version finale fut modifiée et la tirade de fin fut remplacée par « chacun sait qu'un petit caillou peut faire dérailler un train ». Cette généralisation a permis une mise en garde implicite destinée aux plus jeunes téléspectateurs. Dès le milieu des années 1960, le Congrès a commencé à s'inquiéter des images violentes diffusées sur le petit écran et de leur impact sur les plus jeunes téléspectateurs. En effet, les sitcoms familiales n'attiraient plus autant le public et les séries policières et les western la détrônaient.

Les chaînes cherchaient en effet à répondre à l'attente du public qui voulait voir de plus en plus de violence. De plus en plus de meurtres étaient diffusés prime-time. Les chaînes se sont ainsi éloignées des programmes familiaux et inoffensifs pour donner cours à des programmes plus violents. Mais très vite le congrès et les familles ont commencé à se plaindre et à réprimander ces nouveaux programmes qui rendaient la violence légitime et banale.

En répondant aux attentes du public et de la censure, la sitcom s'adapte à la société mais impose malgré elle un idéal renforçant les modèles stéréotypés. Un retour dans les années 50, nous permettra de le démontrer.

## II - La société américaine: une vitrine factice imposée par la sitcom

The Way We never Were<sup>36</sup>, l'ouvrage de Stéphanie Coontz, met en lumière la fausse nostalgie des américains vis à vis des années 50. Il y est affirmé que cette perception très particulière de l'idéal familial est une pure imagination de la télévision et que ces temps heureux n'ont jamais existés, d'où le titre : « Ce que nous n'avons jamais été ».

Au travers des sitcoms telles que The Adventures of Ozzie and Harriet, Father Knows Best, Leave it to Beaver ou encore The Donna Reed Show, la télévision a imposée une image utopiste de la famille américaine qui laisse aux générations futures des témoignages erronés qui nous donnent une fausse nostalgie

Concentrons nous d'abord sur l'image des minorités ethniques puis sur l'image de l'homme et de la femme dans les sitcoms américaines des années 1950.

### A) L'expression de la ségrégation

Au début des années 50, la télévision se doit de représenter la famille américaine comme idéale en déformant ainsi la vérité. Nous verrons dans cette partie comment les producteurs et les scénaristes ont du délaissé une réalité brute au profit d'une réalité enjolivée, contraints ainsi d'effacer les minorités ethniques du décor, les américains à cette époque ne se reconnaissant que dans le citoyen typique américain.

Alors que la sitcom noire apparaît au début des années 50, elle disparaît rapidement pour faire place aux sitcoms familiales blanches et aisées. *Beulah*, *Mama* ou *Amos 'n' Andy* sont alors déprogrammées.

Pourtant *Amos 'n' Andy* est censée toucher la population noire formée par la vague d'immigration afro-américaine dans le nord des Etats-Unis. La série radiophonique était un succès mais son adaptation télévisuelle suscite plutôt les critiques. Les américains blancs ne la regardaient

---

<sup>36</sup> Coontz Stéphanie. The Way We Never Were : Americans Families and the Nostalgia Trap, New York: Basic Books, 1992, 400p

pas car elle ne correspondait pas à leur idéologie<sup>37</sup> tandis que les afro-américains voient dans cette série une représentation de tous les stéréotypes et clichés des afro-américains qui ne font qu'augmenter les préjugés raciaux.

Pour éviter toute controverse, les chaînes ont préféré annuler toutes les diffusions de sitcoms ethniques. Nous voyons ainsi s'arrêter la série *The Goldbergs*, une sitcom sur une famille juive de classe ouvrière. Seul Desi Arnaz dans *I Love Lucy* a su s'imposer dans une sitcom.

Il se trouve que Desi Arnaz et Lucille Ball sont mariés à l'écran mais également dans la vraie vie. CBS refusait de mettre un personnage latino dans la série, une femme blanche ne pouvait épouser un cubain, cela faisait faux. Mais Lucille Ball décida de se détourner de la chaîne, elle investit 5000 dollars dans la production du pilote. Le succès de la série montra à CBS qu'ils avaient



*Ricky (Desi Arnaz) à gauche et Lucy (Lucille Ball) à droite*

tort. Cependant, par souci de vraisemblance, l'action de la série se déroule à New York et non en banlieue résidentielle. Le jeune couple prit donc place à Brooklyn. Cette originalité de casting fit de *I Love Lucy* une série avant-gardiste et novatrice.

A l'époque, un personnage d'origine étrangère qui apparaissait à l'écran était avant tout présent pour insister sur la supériorité de la race blanche en séparant délibérément les personnages de couleurs des familles nucléaires blanches. Les minorités vivaient alors dans des quartiers dangereux, insalubres et bien évidemment éloignés du quartier paisible dans lequel vit la famille fictionnelle.

Tony Ferrucci, le laitier italien des Stone<sup>38</sup>, vit donc « en ville dans un appartement loin de la banlieue ». De même le jardinier espagnol des Anderson<sup>39</sup> vit dans une banlieue « de l'autre côté de la ville ». Il est très rare de voir une famille étrangère vivre dans la même banlieue que la parfaite

---

<sup>37</sup> Les américains blancs craignent l'immigration afro-américaine vers le nord, aussi cette série leur rappelle sans cesse cette menace qui les guette.

<sup>38</sup> *The Donna Reed Show*

<sup>39</sup> *Father Know Best*

petite famille américaine. Du moins, si c'est le cas, ce sera une famille locataire et non propriétaire, une famille étrangère n'ayant bien sûr pas les moyens de s'offrir les mêmes maisons des banlieues chics qu'une famille américaine de classe moyenne.

Dans la série *Father Knows Best*, considérée comme un mélodrame aryen, un « étranger » joue quand même un personnage récurrent, trois épisodes lui sont même consacrés<sup>40</sup>. Il s'agit de Frank Smith le jardinier. Lors de sa première apparition dans la série, il explique qu'il a changé son nom pour avoir une connotation « plus américaine ». Il entretient des relations cordiales avec la famille Anderson. Il tient le rôle d'un serviteur joyeux qui considère ses patrons comme de véritables amis. Et en effet, les Anderson l'aident à remplir ses papiers administratifs pour devenir citoyen américain, à mieux parler anglais et même à trouver un autre travail. Mais Franck rencontre des difficultés à parler correctement l'anglais et à s'approprier une culture américaine qui n'est pas la sienne. Or les Anderson y parviennent très facilement: nous le voyons dans l'épisode « Frank's Family Tree<sup>41</sup> » où les Anderson organisent à la perfection une fête hispanique. Cet épisode semble nous montrer combien les WASP<sup>42</sup> peuvent s'adapter aux autres cultures, contrairement aux « étrangers », ce qui ajoute à leur supériorité raciale.

On remarque aussi cette supériorité avec les contrastes physiques, Franck porte des vêtements crasseux, a des cheveux sales et ébouriffés. De plus, il refuse de porter un costume et une cravate, de mettre de côté ses manies espagnoles; ceci est présenté comme la preuve d'un manque d'intelligence. Franck compte d'autres stéréotypes comme le fait que son camion ne fonctionne qu'une fois sur deux par exemple; on se moque des minorités ethniques pour renforcer la supériorité américaine.

Il existe un code à la télévision qui exige que l'on montre l'infériorité des groupes ethniques et un autre code qui lui demande à ce que l'on mette en valeur les WASP en tant que l'élite des Etats-Unis.

La famille Anderson est donc ici bien montrée comme l'élite contrastant avec Franck qui est sale et manque de bon sens et de raffinement. De plus, les Anderson nous montre un personnage qui accepte cela en exprimant le regret de ne pas avoir un comportement adapté et qui manifeste un désir de perdre sa culture au profit du « rêve américain ». Mais bien évidemment les étrangers n'arriveront jamais à s'adapter au mode de vie des WASP.

---

<sup>40</sup> Margaret Hires a Gardener, Frank's Family Tree et The Gardener's Big Day

<sup>41</sup> Episode 5, Saison 5, première diffusion le 13 octobre 1958 sur CBS

<sup>42</sup>White Anglo-Saxon protestant, en français : Anglo-Saxon protestant blanc.

Nous le voyons dans l'épisode « The Gardener's Big Day<sup>43</sup> » où Frank est choisit pour représenter la ville lors de l'inauguration d'un parc. Or, le maire refuse que leur ville soit représentée par un homme de couleur. Cet épisode voulait tout de même dénoncer le racisme qui sévit contre les afro-américains et les hispaniques. Cependant, le beau rôle est donné aux Anderson puisqu'ils vont soutenir Frank dans cette épreuve. Pourtant, leur incapacité à résoudre cette situation montre aux spectateur que les immigrants resteront inférieurs aux WASP.

Dans l'épisode « Fair Exchange<sup>44</sup> », Betty invite son correspondant indien chez elle pour le week end. Cet épisode avait avant tout comme vocation d'aborder la diversité culturelle et le respect. Il est audacieux puisqu'il est diffusé pendant que la déségrégation est en cours dans les écoles américains et que les tensions entre les communautés dues aux différences de cultures s'amplifient. Cet épisode semble délivrer un message de paix mais apparaît risqué. Un épisode pareil aurait pu subir le boycott des familles blanches voire la censure. Mais cela ne fut pas le cas. En effet, la visite du jeune étranger n'est qu'un prétexte, mettant en lumière la générosité et la tolérance de la famille Anderson.

L'intrigue principale des sitcoms familiales est le quotidien de la famille nucléaire des banlieues aisées et non la dénonciation des injustices de la société américaine. De manière assez ironique, lorsque l'une d'entre elle traite d'un fait de société, il passe pratiquement inaperçu.

Ainsi il n'est pas possible de contredire David Marc lorsqu'il parle de la « blancheur du sitcoms<sup>45</sup> » des années 50. Mais le but principal de la télévision américaine n'est pas de véhiculer des images racistes: selon Todd Gatlin<sup>46</sup>, les chaînes cherchent avant tout à faire correspondre l'idéologie propagée par les sitcoms aux attentes des téléspectateurs. Ces chaînes génèrent alors cette idéologie, bien souvent de manière indirecte et non-intentionnelle, lorsqu'ils tentent de se rapprocher de l'envie des téléspectateurs. Ils ne font que s'adapter à ce que veulent voir et entendre les américains.

La vitrine des chaînes à cette époque est donc de montrer une banlieue résidentielle chic habitée par des familles nucléaires blanches parfaites qui sont dénuées de voisins de couleur ou d'origines différentes. Il se trouve qu'en 1957, lors du commencement de *Leave it to Beaver*,

---

<sup>43</sup> Episode 3, Saison 6, première diffusion le 19 octobre 1959 sur CBS.

<sup>44</sup> Episode 9, Saison 5, première diffusion le 17 novembre 1958 sur CBS.

<sup>45</sup> Marc, David, *Demographic Vistas*, p 18

<sup>46</sup> Gatlin Todd. *Inside Prime Time*, New York: Pantheon Book, 1985, p.203;

environ un américain sur cinq vit dans les banlieues résidentielles habitées par des familles blanches<sup>47</sup>.

Ces résultats sont également dus à la *Federal Housing Authority*<sup>48</sup> et aux agents immobiliers qui refusent délibérément de vendre aux personnes de couleurs dans les banlieues chics. Mais ces clichés sont aussi marqués par la réglementation imposant une censure.

Dans son ouvrage *The Networks, How They Stole the Show*, Franck Reel fait la remarque suivante : « Si nous n'aimons pas les films ou les revues pornographiques, nous les évitons; nous n'empêchons pas les autres de les regarder ou de les lire. La difficulté c'est qu'une telle philosophie ne fonctionne que dans l'économie de marché, comme celle des films et de la presse écrite. La télévision est au sein de notre foyer, lorsqu'on l'allume, on regarde ce qui nous est donné à regarder<sup>49</sup> ». En effet, Franck REEL ajoute que l'expression « go to the movies <sup>50</sup>», implique que le spectateur fait la démarche de se déplacer pour visionner le film de son choix, de même pour l'achat d'un magazine. Le spectateur ou le lecteur détient donc un rôle déterminant dans ses actions, il est actif.

Or, la télévision est en libre accès dans notre salon, il suffit de l'allumée pour être confronté à toute sorte d'images. La télévision étant un média destiné à un public familial, elle se doit d'être contrôlée par la censure exercée par les chaînes, les producteurs et les publicitaires. Ils veulent s'assurer qu'ils toucheront le plus grand nombre de téléspectateurs, tous âges confondus.

## B) 1. L'homme, le mari et le père parfait

Les hommes après la seconde guerre mondiale se devaient dès l'âge adulte de remplir les fonctions du bon mari qui subvient aux besoins de sa famille. A cette époque le jeune garçon est conditionné à devenir un bon père, travailleur et courageux grâce à un père exemplaire et aux règles de société.

Durant cette décennie, l'homme vit sous la pression à la fois de son entourage et de la société. En effet, la valeur du travail prônée au XIX<sup>ème</sup> siècle est toujours d'actualité au sein des

---

<sup>47</sup> Jones, Gerald. *Honey I'm Home*, New York: St Martin's Press, 1992, p.88.

<sup>48</sup> Administration fédérale du logement.

<sup>49</sup> Reel, Franck, *The Networks, How They Stole the Show*, New York: Charles Scribner's Sons, 1979, p.119

<sup>50</sup> « Aller voir un film » en français

familles américaines de classe moyenne car celle-ci persistent à croire au progrès et à la prospérité dans une nation où tout est possible.

La structure de la famille américaine dite « traditionnelle » où le père de famille travaille et où la mère reste aux fourneaux commence à prendre forme dès le début du XIX<sup>ème</sup> siècle et a toujours autant de succès au début des années 50. Ces valeurs ont été remises à la mode par les citoyens américains afin de correspondre à leur mode de vie d'après guerre.

Comme l'affirme Jessie Bernard dans son article « The Good Provider Role<sup>51</sup> », l'occupation salariale dépend du genre : « Le nouvel ordre industriel, qui a créé le bon chef de famille capable de subvenir aux besoins de sa femme et de ses enfants, a eu bien moins d'effets sur la division du travail entre les sexes que sur la répartition des lieux de travail. Ce n'est pas véritablement le type de travail auquel s'adonnent les hommes et les femmes (...) mais le simple fait que selon le sexe, nous sommes amenés à faire des tâches totalement différents. (...) Le sexe et le travail sont liés de manière intrinsèque. Le travail d'une personne définit son genre. »

L'homme des années 50 travaille donc dans un bureau ou une usine pendant que la femme se contente du domaine domestique. Nous nous apercevons donc que la distribution du travail est clairement définie selon les sexes.

Le rôle de l'homme est limité à l'apport financier. Il est supposé nourrir sa famille, payer les factures, offrir une belle maison et également habiller sa famille. Pour remplir ces fonctions il doit travailler intensément et passer la majorité de son temps au boulot. Cet aspect est particulièrement mis en valeur dans *Father Knows Best* et *The Donna Reed Show*. Mais une sitcom fait exception à ces règles, il s'agit de *The Adventure of Ozzie and Harriet*, Ozzie est constamment à la maison. Cependant, ce n'est pas pour échanger les rôles mais seulement pour renforcer l'importance primordiale du père de famille.

L'homme subit la pression de la société pour remplir ces tâches, contrairement aux femmes, les hommes sans emploi sont considérés comme des lâches qui n'assument pas leurs responsabilités de mari et de père.

Comme nous pouvons le constater l'argent est important pour le citoyen américain. C'est la course à celui qui aura le plus beau cartable pour son fils, les plus belles chaussures pour sa famille et surtout la plus belle maison. En refusant l'accès à sa femme de pouvoir travailler, il garde le pouvoir de dominer le reste de sa famille. Même si c'est elle qui s'occupe de la maison c'est lui qui choisit le budget alimentaire, loisirs, etc... Comme il est le seul à travailler et donc à gagner de

---

<sup>51</sup> Bernard, Jessie. « The Good Provider Role: Its Rise and Fall », *American Psychologist*, 36/01/1981, p.1-12

l'argent, le père considère qu'il est celui qui sera plus à même de choisir la manière dont son salaire doit être dépensé.

L'homme est donc propulsé sur un piédestal par la société qui glorifie sa force et son autorité, une image qui est transmise à la télévision et de façon plus apparente dans les sitcoms familiales.

## B) 2. La représentation du mari et du père à la télévision.

En tant que chef de famille, le père est considéré comme le personnage principal des séries familiales. Le but est d'insister sur cette image de père modèle, courageux et travailleur qui donne l'exemple masculin à suivre. Selon Nina Liebam, « 58% des épisodes diffusés à l'antenne présentent le père comme le personnage phare de la série, s'intéressant à son succès professionnel ou à son échec, à son combat pour maintenir un équilibre entre son travail et sa vie de famille, ou encore à sa capitulation devant les pressions sociales et son combat pour assurer l'amour au sein de la famille et le respect<sup>52</sup> .»

*Father Knows Best*, par exemple, sur 116 épisodes tournés, 13 présentent Jim Anderson comme un père fabuleux. Dans un épisode les enfants l'inscrivent à un concours, dans un autre, Jim doute de ses capacités dans son métier mais réalise qu'être père est le travail le plus important qui lui ait été confié. Dans ces mêmes séries, pendant que le père est mis en valeur, la femme est en retrait. Pour montrer leur suprématie au sein du foyer, les pères ont très souvent des horaires qui leur permettent de participer à la vie domestique. En cela ils sont présents lors des moments de crises de leurs enfants mais aussi pendant les moments de joie et de fête, ce qui n'est pas le cas de la mère car même si le foyer est son lieu de prédilection, elle est occupée à faire les courses ou partie à une réunion du club des femmes du quartier.



*Cast de Leave it to Beaver*

Dans *The Adventure of Ozzie and Harriet*, l'épisode intitulé « The Tigers Go to a Dance » nous montre un Ricky qui cherche sa mère. Ozzie lui fait remarquer qu'elle est absente car elle est à

---

<sup>52</sup>Liebman, Nina. *Living-Room Lectures, The fifties Family in Film and Television*, Austin, Texas: The University of Texas Press, 1995, p.135.



la réunion hebdomadaire du club des femmes au foyer. Cette remarque veut montrer que le père est plus présent que la mère et qu'il est donc plus attentif aux besoins de ses enfants et plus au courant de ce qui se passe au sein du foyer. Du fait de sa proximité avec ses enfants, le père est plus souvent mis dans la confiance des problèmes et des joies de sa progéniture, prenant ainsi la place de la mère.

Cette méthode narrative est également utilisée dans « Wally's Girl Trouble<sup>53</sup> » alors que Wally doute à propos de son engagement dans l'armée, son père prend les choses en mains et décide d'en discuter avec lui dans sa chambre. Lorsque June veut le rejoindre et participer à la discussion, son fils de 10 ans, Beaver, lui bloque le passage et lui dit « C'est bon maman, papa va lui parler ». La mère est alors mise à l'écart par son propre fils, situation qui non seulement confirme la supériorité des hommes sur les femmes mais aussi donne une vision plus moderne du rôle du père, lui attribuant un rôle de confident et de conseiller.

En plus de l'image omniprésente de l'homme à la maison, la télévision fait appel à d'autres procédés pour représenter le père comme le chef absolu et notamment dans les dialogues des personnages.

Dans *Leave it to Beaver* par exemple, il n'est pas rare d'entendre les fils dirent à quel point leur père est super et qu'ils rêvent de devenir un jour aussi parfaits que lui. Aussi dans *Father Knows Best*, Kathy, la plus jeune des filles, est très heureuse lorsqu'elle parle de son père « j'ai le meilleur papa du monde ». Par ailleurs, ce ne sont pas seulement les enfants qui vantent les mérites du père mais aussi la mère. Dans « The Motorcycle <sup>54</sup> » l'envie de David d'avoir une motocyclette conduit les parents à entamer une discussion sur le sujet, un tête à tête qui bien entendu se terminera par l'éloge d'Ozzie, le père:

Ozzie: Eh bien, tu sais je crois que c'est vrai. Dave n'a plus besoin de moi pour prendre ses décisions. Il semble avoir résolu l'affaire par lui-même.

Harriet: Tu oublies quelque chose !

Ozzie: Quoi ?

Harriet: Toutes les discussions que vous avez eu ensemble avant qu'il soit assez grand pour comprendre. C'est pour cela qu'il est désormais capable de prendre ses propres décisions.

---

<sup>53</sup> *Leave it to Beaver*, Episode 10, Saison 1, première diffusion le 6 décembre 1957 sur CBS

<sup>54</sup> *The Adventure of Ozzie and Harriet*, Episode 11, Saison 7, première diffusion le 10 décembre 1958 sur ABC

La dominance du père est soulignée par sa réactivité dans la famille, ce qui contraste avec la passivité de la mère.

Lorsque Jim Ander sermonne ses enfants, les plans de la caméra sont fixés sur lui de façon à donner l'impression qu'il réprimande toute la famille. Le personnage de Jim faisant les cent pas dans la pièce se détache des autres membres de la famille, immobiles, assis sur le canapé. En effet, alors que Margaret est supposée faire preuve d'autorité comme son mari, celle-ci est assise auprès de ses enfants, silencieuse, les mains sur les genoux, donnant l'impression d'être aussi coupable qu'eux.

Parfois, l'absence des femmes auprès de leur maris pendant les scènes de punition sont utilisées pour rappeler que c'est bien l'homme et lui seul qui détient le rôle de chef. En effet, Harriet n'est jamais auprès de son mari Ozzie lorsqu'il réprimande les enfants.

## C) 1. La femme pendant les années 50

A cause du baby-boom de l'après-guerre, l'attention s'est subitement centrée sur la famille, la question de la maternité et de l'éducation des enfants est une des préoccupations majeures de l'époque. En effet, lors de conversations entre femmes, avoir un autre enfant est un sujet constant.

L'avenir de la femme est tracé dès son plus jeune âge, son épanouissement en tant qu'épouse et mère est son seul réel but dans sa vie. Les femmes sont à l'époque supposées être des femmes d'intérieur dépendantes des hommes.

A cette période, il est rare de voir une femme rentrer dans le monde du travail puisque gagner de l'argent est réservé aux hommes.

Cependant, il est possible de voir une femme travailler dans un super-marché ou au restaurant; soit pour compléter les revenus de son mari, pour se faire de l'argent de poche ou au pire de choisir délibérément de faire carrière au détriment de ses responsabilités d'épouse et de mère, ce qui constitue la plus grave faute sociale qu'une femme puisse commettre à l'époque.

## C) 2. La représentation de la femme au foyer à l'écran

Lorsque nous étudions la représentation de la femme à l'écran, nous observons la différenciation entre la femme carriériste et la femme au foyer. Différence que nous remarquons dans *I Love Lucy* où Lucy est une femme rebelle et drôle alors que les personnages de Donna, Margaret, Harriet et June se placent dans le rôle de femmes silencieuses, naïves et passives.

*Father Knows Best* est l'équivalent de « Mother Knows Less ». Prenons pour exemple la discussion entre Bever et sa mère June<sup>55</sup>:

-Beaver: elles ont de la chance les filles... elles n'ont pas besoin d'être intelligentes, elles n'ont pas besoin de travailler ou quoi que ce soit, tout ce qu'elles doivent faire c'est se marier.

-June: Eh bien, être intelligente n'est pas ce que j'appellerais un obstacle au mariage.

-Beaver: Ouais, mais si elles ne se marient pas, elles peuvent toujours devenir couturière ou couper les ongles des gens chez un barbier ou garder des enfants et d'autres choses stupides.

Beaver fait ici preuve d'un sexisme difficile à entendre, celui-ci pouvant être perçu au premier degré par certains téléspectateurs. Même si le but premier est de faire rire, il montre l'impact de la société sur l'éducation donnée aux jeunes enfants concernant la distribution des rôles entre les sexes. Il est possible de relever deux choses de ce passage, la première est que la femme est considérée comme naïve, bête et incompétente, le mariage est alors sa seule roue de secours pour devenir quelqu'un dans la société. La seconde est que, dès le plus jeune âge, les garçons subissent la pression de leur futur rôle à tenir, celui de chef de famille.

De plus, dans cette série, à chaque repas, même si June a le privilège d'occuper la place d'honneur, la caméra est le plus souvent focalisée sur Ward. De même dans *Father Knows Best*, Margaret est toujours debout pendant les repas puisqu'elle s'occupe de servir son mari et ses enfants. La caméra prend donc place à la position de la mère. Une façon de nous mettre à la place de la mère, nous sommes passifs et ne pouvons interagir avec les autres. Nous voyons aussi cette hiérarchisation dans les plans que Ward est montré en gros plans, lui et ses fils en plans large, tandis que la mère est montrée lors de plans silencieux et souvent peu avantageux...

---

<sup>55</sup> Leave it to Beaver, saison 4 épisode 9, première diffusion le 26 novembre 1960.



*Générique de The Donna Reed Show*

La générique de The Donna Reed Show nous explique très bien en trente secondes le rôle de la mère au sein de la famille, elle répond au téléphone, elle distribue les livres d'école à son fils, donne son déjeuner à sa fille et donne l'attaché-case à son mari avant de recevoir un pieux baiser en guise de remerciement. Il nous est montré l'image d'une femme au foyer parfaite dès le début de l'épisode, les bases sont posées.

En répondant aux attentes d'un public aussi large, la sitcom a imposé un modèle fixe qui entre en contradiction avec une réalité complexe. En effet, la banlieue typique ne concerne que 1/5 de la population. Elle conforte une idée reçue et un passé fictionnel, le rêve américain restant bien un simple rêve.

La sitcom devant s'adapter à son public, nous voyons un nouveau type de sitcom, plus représentatif de la réalité, arrivé sur les écrans américains à partir de 1960.

### III - Représentation de la famille dans les sitcoms à partir des années 1960

#### A) 1960 : La Magicom. Exemple avec *Bewitched*

En 1960, le nombre de sitcoms familiales diminue, seules trois comédies domestiques sur 32 sont des sitcoms familiales. Ce manque d'intérêt pour les familles parfaites fictives est dû à l'influence des changements de la société.

Un accroissement des divorces est observé et ainsi apparaît la sitcom mono-parentale. Mais elle ne présente pas directement des parents divorcés, l'un des conjoints est absent, fréquemment à la suite d'un décès. Ceci permet de traiter le sujet sans pour autant choquer les téléspectateurs. C'est le cas dans *My Three Sons*<sup>56</sup> qui montre un père veuf qui essaye d'élever seul ses trois fils.

Par ailleurs, l'attrait pour la conquête de l'espace va donner du renouveau aux sitcoms traditionnelles. La magicom fait alors son apparition, une sitcom familiale fantastique. Ce nouveau genre hybride mêle le fantastique à la sitcom familiale. On revisite la famille nucléaire avec de nouveaux concepts comme par exemple *Bewitched*<sup>57</sup>.

Ce type de programme propose un échappatoire au monde réel. Mais il ne s'arrête pas à cela, il permet également de réaliser une satire de la société. En effet, en se situant dans le « hors-norme » et l'irréel, ces sitcoms peuvent critiquer la « norme » inculquée par la sitcom familiale des années 50.

Il montre notamment que le principe nucléaire de la famille n'est pas forcément à reproduire comme *The Adam Family* qui rajoute le rôle de la grand-mère, oncle Foster et le cousin Machin ou bien *I Dream of Jeannie* qui expose un couple non-marié...

La magicom s'éloigne des conventions de la sitcom familiale des années 1950. Prenons comme exemple la série *Bewitched*, qui dès sa première diffusion rassemble une grande partie des téléspectateurs:

---

<sup>56</sup> Sitcom de 1960 à 1972 diffusée sur ABC puis sur CBS

<sup>57</sup> Sitcom diffusée du 14 septembre 1964 à 1972 sur CBS.

Saison	Rang au Nielsen Rattings	Année de diffusion
1	2e	1964-1965
2	7e	1965-1966
3	8e	1966-1967
4	11e	1967-1968
5	12e	1968-1969
6	25e	1969-1970
7	34e	1970-1971
8	72e	1971-1972

Le début de l'épisode pilote se moque ouvertement des sitcoms des années 50 avec une voix off qui dénigre le schéma classique : « Il était une fois, une jeune femme américaine typique, qui rencontre par hasard le type même du jeune américain vigoureux <sup>58</sup> ». La tonalité de la série est donnée comme étant une sitcom familiale des plus traditionnelles. Le téléspectateur y voit quelque chose de familier. Mais cette annonce est un leurre, puisque quelques tirades plus tard la voix off nous dit « Lorsque le jeune homme trouve la jeune femme attirante, désirable, irrésistible, il fait ce qu'un américain vigoureux doit faire, il la demande en mariage. Ils ont eu un mariage typique, une lune de miel des plus normales, dans une suite nuptiale banale, à l'exception près que le jeune femme est une sorcière. »

Les producteurs piègent ainsi les téléspectateurs et se moquent de la structure des sitcoms des années 1950. En répétant à plusieurs reprises le fait que l'histoire met en scène des personnages typiques de l'Amérique des années 50 et 60, vivant une existence ordinaire et répondant aux conventions requises par système télévisuel, les producteurs ne font que renforcer leur singularité: certes la série décrit la vie quotidienne d'un couple résident dans une coquette maison de banlieue mais cette banalité va être mise à mal par les pouvoirs surnaturels de la femme.

*Bewitched*, tout en étant novatrice, continue de remplir les critères de la sitcom avec son déroulement en 3 parties (exposition, conflit, dénouement). Elle est encore dans cette logique de femme au foyer et homme au travail puisque Samantha correspond toujours à cette image projetée par la sitcom familiale des années 50. Seulement, elle s'occupe des tâches ménagères mais pas de la

---

<sup>58</sup> Episode 1, Saison 1 « I Darrin, Take This Witch Samantha », première diffusion sur ABC le 17 septembre 1964.

même manière. En remuant le nez, tout est lavé, une façon de faire rêver les femmes qui regardent et leur permet de s'évader de leur quotidien.

De plus, le détournement des objets ménagers permet tout de même de discréditer le mythe de la femme au foyer.

Nous remarquons également dans cette sitcom que malgré la bonne volonté de Samantha à s'adapter à cette vie de banlieue, sa nature va très vite la rattraper et elle ne va pas cesser d'utiliser la magie, parfois à contrecœur notamment pour donner l'illusion qu'elle est une parfaite femme au foyer. Alors qu'elle tente de préparer le petit déjeuner comme une « mortelle » c'est à dire de façon traditionnelle, elle accumule les catastrophes: toasts grillés, oeufs brûlés, café bouilli. Aussi lorsqu'elle entend Darrin s'approcher de la cuisine, elle fait usage de la magie pour lui présenter un petit-déjeuner parfait. C'est parce qu'elle a peur de décevoir Darrin, et donc de ne pas correspondre à l'idéal télévisuel véhiculé par June Cleaver et Harriet Nelson, qu'elle use et abuse de ses pouvoirs magiques.

Contrairement à sa cousine qui accepte sa condition de sorcière et vit donc de manière totalement libre, Samantha s'oblige à correspondre aux attentes de son mari, et se fait prisonnière de l'image de la femme au foyer.

Samantha et sa cousine sont identiques<sup>59</sup>, la série voulant mettre en parallèle le rôle de Samantha, qui s'efforce de vivre dans un monde qui ne lui correspond pas, et celui de sa cousine, une femme qui vit avec son temps, en dehors de toute obligation sociale. Par la maladresse de Samantha à effectuer les tâches ménagères quotidiennes de la femme au foyer, *Bewitched* dénonce les changements qui s'opèrent dans la société américaine des années 60. Samantha ne sera pas la représentation de la femme au foyer parfaite; bien au contraire, par son attitude, elle dénonce les normes auxquelles les familles doivent se conformer afin de correspondre à un « American way of life ».

---

<sup>59</sup> Dans un souci de mise en parallèle et de comparaison entre les deux personnes, la ressemblance physique était indispensable. C'est la raison pour laquelle, Elizabeth Montgomery a interprété les deux personnages à l'écran.

## B) 1970: La Working Family. Exemple avec *The Mary Tyler Moore Show*

Au commencement des années 70, la sitcom familiale n'a plus le même succès. Le public américain, soucieux de l'avenir de son pays, ne s'intéresse plus à l'image de la famille parfaite véhiculée dans les sitcoms.

La télévision américaine prend progressivement le rôle de retranscrire le quotidien des américains au travers de représentations réalistes de famille qui, bien loin d'être parfaites, s'apparentent plus à la vie de tous les jours. Les producteurs de sitcoms ont l'ambition de témoigner, au travers de leurs fictions, de l'histoire du pays et de ses changements, la sitcom devenant ainsi une partie significative de la culture populaire américaine.

Comment les producteurs choisissent-ils de représenter la famille américaine ? Pouvons-nous penser que ces familles télévisuelles sont au plus près des américains ? En quoi sont elles représentatives des changements de la société ? Sont elles inoffensives ou permettent-elles de dénoncer des faits de société ? La sitcom change-elle alors d'ambition ? Nous allons essayer de répondre à ces questions durant cette partie qui devrait nous aider à mettre en avant les différents types de familles apparues sur le petit écran au fil des décennies. Voyons cela avec l'étude de cas de la «working family » dans *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977).

En 2007, dans le magazine *Time*, le journaliste James Poniewosik<sup>60</sup> propose un palmarès des 17 émissions télévisées qui ont bouleversé la télévision américaine depuis les années 1950<sup>61</sup>. On y trouve ainsi *The Mary Tyler Moore Show* qui s'impose comme la révélation des années 70. Bien que nous puissions considérer *All in the Family* comme la sitcom phare de cette décennie, en raison de son traitement de la société américaine par le rire, James Poniewosik affirme que *The Mary Tyler Moore Show* « [...] a libéré la télévision adressée aux adultes parmi d'autres adultes, qui ont des conversations d'adultes<sup>62</sup> ». En effet, les producteurs James L. Brooks et Allan Burns voulaient créer un programme nouveau qui toucherait la société américaine au plus près.

Tandis que les sitcoms de 1960 prônent le fantastique pour dénoncer une perception erronée de la réalité dans les sitcoms des années 50, celles de 1970 s'intéressent à la transcription du

---

<sup>60</sup> Poniewosik, James, « *17 shows that changed Tv* », *Time Magazine*, 6 septembre 2007

<sup>61</sup> Parmi elles 5 sont des sitcoms et 3 d'entre elles sont à caractère familial: *I Love Lucy*, *The Cosby Show*, *The Simpsons*, *Mash* et *The Mary Tyler Moore Show*

<sup>62</sup> The Show « liberated TV for adults—of both sexes ». It was « a sophisticated show about grownups among other grownups, having grownups conversations



quotidien des américains. Ainsi Mary Tyler Moore s'est libérée de son rôle de femme au foyer qu'elle incarne dans *The Dick Van Dyke Show*<sup>63</sup> pour interpréter une jeune femme célibataire et émancipée dont l'ambition est de faire carrière dans le monde du journalisme.

Dans un souci de réalisme, les créateurs de la série ont, dans un premier temps, manifesté le désir de représenter une femme divorcée. Le nombre de divorces aux Etats Unis étant particulièrement élevé durant la décennie, l'évoquer au travers d'une sitcom semble évident.

Année	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Nombre de divorce pour 1000 personnes	3.5	3.7	4.0	4.3	4.6	4.8	5.0	5.0	5.1	5.3

Et pourtant, avant même l'apparition du pilote, des changements de scénarios ont été opérés. Les patrons de la chaîne ont désapprouvés ce choix qu'ils considéraient comme antinomique au genre de la sitcom qui, jusqu'alors, était destiné à un public familial. Les responsables CBS ont donc décidé de négliger l'aspect révolutionnaire de cette sitcom destinée à un public adulte en menaçant Allan Burns et James L. Brooks de ne pas diffuser la série s'ils n'appliquaient pas les changements demandés.

La jeune femme fraîchement divorcée est alors devenue une femme célibataire ayant quitté son fiancé parce qu'il n'a pas souhaiter se marier. Les volontés de la chaîne et des créateurs de la sitcom sont comblés. Le désir de se marier et de former une famille est clairement énoncé, mais le choix d'être seule et de commencer une nouvelle vie s'annonce comme la trame de fond de la sitcom.

*The Mary Tyler Moore Show* bouleverse les codes et les normes de la sitcom. Un bouleversement qui n'a pas manqué d'attirer et de fidéliser un public toujours plus nombreux :



<sup>63</sup> Elle interprétait le rôle de Laura Pétrie, la femme dévouée de Rob joué par Dick Van Dyke

Saison	Rang au Nielsen Ratings	Nombre d'épisodes	Année de diffusion
1	22e	24	1970-1971
2	10e	24	1971-1972
3	7e	24	1972-1973
4	9e	24	1973-1974
5	11e	24	1974-1975
6	19e	24	1975-1976
7	39e	24	1976-1977

Le succès de ce programme relève d'un savant mélange de référence aux classiques tels que *I Love Lucy*, *The Honeymooners* et *The Dick Van Dyke show* et de contemporanéité. Les créateurs de *The Mary Tyler Moore Show* se sont inspirés de ces sitcoms en y rajoutant un personnage principal qui n'est autre qu'une femme célibataire, intelligente et carriériste qui fait face à des situations comiques auxquelles la plupart des américains sont confrontés dans leur quotidien. Il s'agit d'une série hybride qui mélange l'aspect domestique à celui du professionnel pour proposer une image plus propre à celle des américains des années 70.

Lors du dernier épisode de la série<sup>64</sup>, Mary s'adresse à ses collègues en disant: « je voulais simplement que vous sachiez que parfois je m'inquiète de l'importance que j'accorde à ma carrière. J'en viens à penser que mon travail est trop important pour moi, et je me dis que les gens qui travaillent avec moi ne sont que des collègues et qu'ils ne feront pas partie de ma famille. Et la nuit dernière, je me suis dit: Qu'est-ce qu'une famille après tout ? Ce sont juste des personnes qui vont vous font sentir moins seule et qui vous aiment vraiment. Et c'est ce que vous avez fait pour moi. Merci d'être ma famille. ». La sitcom développe une nouvelle configuration sociale où le célibat semble prôner et être marié à son travail n'est pas un problème. L'exemple de la mère parfaite est également ridiculisé dans cette série, on a plus besoin d'être marié et au contraire se « fréquenter » est mis en avant. La famille nucléaire ne semble plus avoir sa place dans les sitcoms novatrices des années 70. La représentation extérieure du lieu de vie de Mary en est l'exemple. Il s'agit d'une maison victorienne transformée en plusieurs appartements et occupée en son rez-de-chaussée par une famille nucléaire quelque peu déjanté (Les fondations d'une telle famille sont donc branlantes?) et par deux femmes célibataires au premier et deuxième étages. La transformation de ce genre d'habitation marque cette rupture avec le passé et confirme l'idée de changement apporté par la sitcom.

<sup>64</sup> Episode 24, Saison 7, première diffusion le 19 mars 1977 sur CBS.

Tandis que les relations intra-familiales sont critiqués, les relations entre amis et collègues sont mises en avant. Prenons l'exemple de l'épisode « Christmas and the hard-luck kid II <sup>65</sup>», le groupe de collègues fait preuve d'une grande cohésion puisqu'ils fêtent Noël ensemble, la famille professionnelle est alors mise en valeur au détriment de la famille nucléaire traditionnelle.

Néanmoins, bien que la sitcom prône l'émancipation de la femme et la création d'une famille professionnelle, cette dernière n'est pas si différente des familles nucléaires auxquelles le spectateur est habitué. En effet, cette sitcom conserve la structure familiale mais transposée au milieu professionnel.

Ce choix de programme est avant tout pour se rapprocher au plus près du quotidien des américains et de nous éloigner petit à petit de cette vitrine irréaliste que voulait vendre les networks américains.

---

<sup>65</sup> Episode 14, Saison 1, première diffusion 19 décembre 1970 sur CBS.

# Conclusion

Durant ces recherches nous avons pu remarquer que l'image de la famille nucléaire et surtout des femmes s'est améliorée au fil des décennies. Malgré des bases très stéréotypées, la société américaine a su imposer une nouvelle image plus représentative dans les sitcoms. La femme est capable de sortir de chez elle et d'avoir un travail sans avoir à culpabiliser de délaisser sa famille ou son envie d'avoir des enfants. Mais cette amélioration reste limitée par la censure et la réglementation qui subsiste aux Etats Unis.

Nous avons aussi pu voir que la sitcom ne se basait pas seulement sur le comique mais aussi sur une envie de dénoncer certains travers de la société et par son accessibilité à changer des stéréotypes.

Cependant, la sitcom a évolué dans son fond mais pas dans sa forme. Elle respecte toujours les mêmes schémas préétablis lors de sa création. De même que les schémas techniques où le découpage est resté identique et l'évolution de la disposition de lumières reste minime.

Mais ces changements sont visibles grâce au recul que nous avons sur ces sitcoms. Les améliorations sociétales que nous avons vécues ces dernières décennies nous permettent d'avoir cette approche critique sur les sitcoms des années 1950 et 1970. Cela nous amène à cette question.

Est-ce que avec le temps nous auront le même point de vue sur les sitcoms des années 1980-2010 ?

# Vidéographie

*All in the Family* de Norman Lear. CBS, 1971-1979

*Bewitched* de Sol Saks. ABC, 1964-1972.

*Father Knows Best* de Ed James. CBS 1954-1960

*Friends* de Marta Kauffman et David Crane. NBC, 1994-2004

*Full House* de Jeff Franklin. ABC, 1987-1995

*I Love Lucy* de Jess Oppenheimer, Madelyn Davis et Bob Corll Jr. BCS 1951-1957.

*Leave it to Beaver* de Joe Connelly et Bob Mosher. CBS, 1957-1958 et ABC 1958-1963.

*Malcolm in the Middle* de Linwood Boomer. Fox, 2000-2006.

*Married... With Children*. Fox, 1987-1997.

*Maude* de Norman Lear, CBS, 1972-1978.

*Roseanne* de Roseanne Barr et Matt Williams. ABC, 1988-1997

*Step by Step* de William Bickey et Micheal Warren. ABC, 1991-1997 et CBS 1997-1998

*The Addams Family* de Charles Addams. ABC, 1964-1966

*The Adventure of Ozzie and Harriet* de Ozzie Nelson. ABC 1964-1960.

*The Dick Van Dick Show* de Carl Reiner. CBS 1961-1966.

*The Donna Reed Show* de Tony Owen et Bill Robert. ABC, 1958-1966.

*The Mary Tyler Moore Show* de James L. Brooks et Allan Burns. CBS, 1970-1977

# Bibliographie

Baker, James. *Teaching TV Sitcom*, London : BFI, 2003

Bergson, Henri. *Le Rire*, Paris: Presse Universitaire de France, collection Quadrige 1989

Bernard, Jessie. « *The Good Provier Role: Its Rise and Fall* », *American Psychologist*, 36/01/1981

Coontz Stéphanie. *The Way We Never Were : Americans Families and the Nostalgia Trap*, New York: Basic Books, 1992

Ducray amandine, *Les Sitcom ethniques à la télévision britannique de 1972 à nos jours: jusqu'à ce que l'humour nous répare*, Paris: L'Harmattan/collection Racisme et Eugénisme, 2009

Eaton, Mike. « *Television Situation Comedy* » *Screen*, vol. 19, n.4, 1979.

Gatlin Todd. *Inside Prime Time*, New York: Pantheon Book, 1985.

Jones, Gerald. *Honey I'm Home*, New York: St Martin's Press, 1992

Kammerman, Sheila B, Cheryl D. *Families That Work: « Children in a Changing World »*, Washington D.C.: National Academy Press, 1982

Liebman, Nina. *Living-Room Lectures, The fifties Family in Film and Television*, Austin, Texas: The University of Texas Press, 1995

Mills, Brett. *Television Sitcom*, Londres: British Film Institue, 2005, p.180

Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris : Armand Colin, 1997, p.89.

Poniewosik, James, « *17 shows that changed Tv* », *Time Magazine*, 6 septembre 2007

Reel, Franck, *The Networks, How They Stole the Show*, New York: Charle Scribner's Sons, 1979

Rollet, Cyrille, *Voyage au coeur de Growing Paris*, Paris: L'Harmattant, 2006 p.102

Sidney Field, Screenplay, *The Foundations of screenwriting, a step-by-step Guide*, New York: Delta Book, Dell Publishing Co, 1972

Steve Neal et Franck Krutnik, *Popular Film and Tv Comedy*, New York: Routledge/Popular Ficton Series, 1995 [1990], p.233

Winckler, Martin. *Les miroirs de la vie, histoire des séries américaines*, Paris: Le passage, 2002

Winckler, Martin. *Séries télé, De Zorro à Friends, 60 ans de téléfictions américaines*, Paris: Libris Inédit, 2005, 125p

# Table des matières

Introduction	4
I - La sitcom : entre attente et moeurs des téléspectateurs	5
A) Définition générique précise de la sitcom et demande des téléspectateurs	5
B) La Censure de la télévision répercutée sur les sitcoms	15
II - La société américaine: une vitrine factice imposée par la sitcom	18
A) L'expression de la ségrégation	18
B) 1.L'homme, le mari et le père parfait	22
B) 2.La représentation du mari et du père à la télévision.	24
C) 1. La femme pendant les années 50	26
C) 2. La représentation de la femme au foyer à l'écran	26
III - Représentation de la famille dans les sitcoms à partir des années 1960	29
A) 1960 : La Magicom. Exemple avec Bewithed	29
B) 1970: La Working Family. Exemple avec The Mary Tyler Moore Show	32
Conclusion	36
Vidéographie	37
Bibliographie	38