

Au théâtre ce soir

I Love Lucy : lorsque la sitcom se met en scène

Aurélie Blot

IUT Bordeaux Montaigne

Résumé/Abstract

Parce que la sitcom est une forme de représentation et que son sujet est la culture américaine, elle met en scène des types, des styles, des coutumes, des problèmes et un langage nationaux. Elle fait donc partie intégrante de la culture populaire américaine et *I Love Lucy* en est sans doute sa plus emblématique représentante. Par l'utilisation des techniques du vaudeville dont la sitcom découle, mais aussi par son aspect cloisonné et sa structure comique en trois temps, la sitcom partage certaines caractéristiques du théâtre comique dont la scène en serait ici la société américaine.

Mots clés/Keywords

I Love Lucy ; télévision ; sitcom ; comédie ; théâtre.

À propos de l'auteure/About the Author

Aurélie Blot est enseignante en Média et titulaire d'un doctorat en études anglophones et audiovisuelles. Elle enseigne actuellement au département Information et Communication de l'IUT de Bordeaux Montaigne. Elle est l'auteure des ouvrages *De I Love Lucy à Desperate Housewives, 50 ans de sitcoms américaines décryptées* (2013), *Héros en série : Et si c'était nous ?* (2013), en plus d'avoir codirigé, avec Alexis Pichard, *Les séries américaines : la société réinventée ?* (2013).



Numéro du 4 au 10 janvier 1992. © TV Guide

En faisant la couverture de *TV Guide* grimée en Lucy Ricardo, Roseanne Barr illustre l'ancrage du genre de la sitcom familiale traditionnelle dans la mémoire collective américaine et la culture populaire. En superposant l'image du personnage phare de *I Love Lucy* à celui de Roseanne, l'actrice principale de la sitcom éponyme des années 1990, l'hebdomadaire révèle l'hégémonie de la famille patriarcale célébrée sur le petit écran dès les années 1950 et sa pérennité télévisuelle depuis cinquante ans.

La métamorphose physique de Roseanne en Lucy se traduit par l'exhibition d'une chevelure d'un roux flamboyant, l'apposition d'un maquillage soutenu et le port d'un collier de perles, soient les attributs associés au personnage de Lucy Ricardo, dont l'« uniforme » incarne la quintessence de la femme au foyer idéale dans la culture populaire américaine. Diffusée de 1951 à 1957 sur CBS, la sitcom *I Love Lucy* est encore aujourd'hui la référence en termes de sitcom familiale américaine. Elle met en scène les aventures de l'extravagante Lucy Ricardo, qui abandonnerait volontiers son statut de femme au foyer new-yorkaise pour se lancer dans une carrière artistique malgré les réticences de son époux Ricky, chef d'orchestre et directeur de spectacles dans un cabaret. En étant fardée de la sorte pour le magazine, Roseanne Barr révèle visuellement l'artifice de la représentation de la femme au foyer dans les sitcoms et la mise en scène qu'implique la promotion d'une

image de la famille parfaite à la télévision. Ce portrait atemporel, qui propose ainsi une symbiose entre deux époques, est accentué par le titre « Is Roseanne The New Lucy ? », suggérant une notion de transmission, une passation de pouvoir entre deux personnages que le genre de la sitcom familiale a réunis du fait de ses conventions thématiques et structurelles.

Cette fusion des personnages n'est pas sans rappeler l'expression de John Fiske quant à l'évolution du genre de la sitcom familiale¹ : « Plus ça change et plus c'est la même chose » ([1968] 2005 : 28). Cette expression dénonce l'idéologie de la famille patriarcale dans la sitcom familiale, idéologie continuant d'influencer le genre télévisuel et d'imposer sa structure comme norme suprême – une domination thématique immuable qui semble correspondre à la structure circulaire de la sitcom, où chaque épisode défie le temps pour s'imposer comme un éternel recommencement.

Cette photographie illustre à merveille la dimension théâtrale de la sitcom *I Love Lucy*. Par l'utilisation des techniques du vaudeville dont la sitcom découle, mais aussi par son aspect cloisonné et sa structure comique en trois temps, la sitcom partage en effet certaines caractéristiques du théâtre comique dont la scène en serait ici la société américaine. La révolution télévisuelle se met en marche pour nous proposer chaque soir une comédie théâtrale dans notre salon. L'art vient à nous. Aussi, dotée du caractère filmique du cinéma et de la veine comique de la comédie théâtrale, la sitcom oscille entre deux genres pour se créer sa propre identité.

Peut-on véritablement parler de théâtralité de la sitcom *I Love Lucy* ? Comment cette mise en scène de la famille se présente-t-elle ? Quelles en sont les limites ? Quel impact *I Love Lucy* a-t-elle eu sur le développement de l'art de la sitcom ?

1. Théâtralité de la sitcom

Dans son ouvrage, *Demographic Vistas: Television in American Culture*, David Marc fait la remarque suivante : « La sitcom est une forme de représentation et son sujet c'est la culture américaine : elle met en scène des types, des styles, des coutumes, des problèmes et un langage nationaux » (1984 : p.13). C'est dans cette optique que nous allons nous intéresser à la théâtralité de la sitcom.

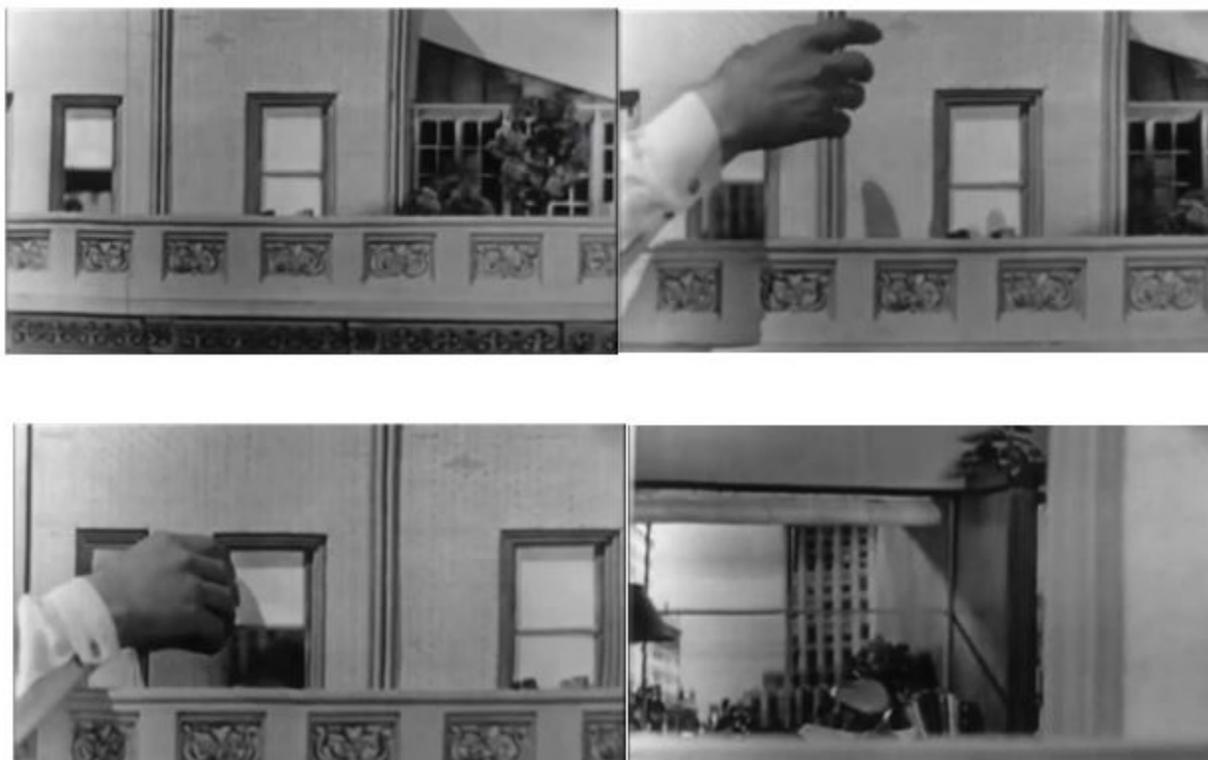
¹ Une expression qui sera reprise par Richard Butsh dans son article « Five Decades and Three Hundred Sitcoms about Class and Gender » (2005).

Le huis clos

La particularité de la sitcom réside dans sa domesticité, au sens où aucune scène ou presque n'est tournée à l'extérieur. Les personnages évoluent en huis clos, tout comme au théâtre. La délimitation des espaces peut donc avoir une importance particulière. C'est le cas dans *I Love Lucy*, où la distribution des pièces dans la sitcom domestique est un moyen de rappeler le statut et le rôle de chacun au sein du foyer familial. Alors que les programmes télévisés plébiscitent les grandes maisons avec un nombre de pièces presque indécent, les interactions familiales dans les sitcoms se limitent bien souvent au salon, à la cuisine, à la chambre des enfants et à celle des parents, ceci par souci filmique mais aussi symbolique puisque les pièces sont réparties selon le territoire d'un personnage en particulier.

Ainsi, la cuisine est le territoire de Lucy tandis que la chambre de Little Ricky est le domaine de prédilection de la progéniture. Toutes les autres pièces, dont le salon et la chambre conjugale, font partie du territoire de Ricky, qui y règne en maître. Cette distribution des pièces, qui correspond assez bien au système de relation de pouvoir établi dans les sitcoms des années 1950, souligne la suprématie de Ricky en tant que patriarche au sein du cocon familial.

De nos jours, les sous-espaces domestiques sont polyvalents, ce qui entraîne leur dissolution sémantique. Cette clôture de l'espace, devenue insignifiante aux yeux du téléspectateur, ne se repère guère, d'autant qu'elle fait partie intégrante du genre et ce, depuis la création télévisuelle de la sitcom. Pourtant, cette spatialisaiton suggère que l'espace des sitcoms domestiques est inviolable, cloisonné et hermétique : aucune agression extérieure ne peut venir perturber la vie de ses habitants. Lieu sûr par excellence, l'espace fondateur de la sitcom apparaît au téléspectateur comme un endroit rassurant où rien ne peut arriver. Le public, de manière plus ou moins consciente, borne alors ses horizons d'attente quant à ce type de programme : la sitcom ne subira aucun changement aussi bien d'un point de vue structurel que narratif. Cela est particulièrement visible dans la sitcom *I Love Lucy*, où chaque épisode relate les tentatives vaines de Lucy de se libérer du carcan de la femme au foyer au profit d'une carrière artistique. Cette situation qui se répétera encore et encore fait office de comique de répétition. Le téléspectateur est happé dans ce huis clos narratif et structurel dont l'herméticité est renforcée par les plans de façade. On le voit clairement dans le pilote de *I Love Lucy*. Cette mise en scène du cloisonnement y est soulignée visuellement par un dépeçage du décor qui, à l'instar des poupées russes, se débarrasse de ses couches successives pour laisser apparaître l'intérieur des Ricardo et ce, dès la première minute de l'épisode.



Captures d'écran effet de décor miniature pilote de *I Love Lucy* (1950)
<https://www.youtube.com/watch?v=kR3YYjbQ3s0>

La présentation de l'appartement de Lucy et Rickysous l'aspect d'une maquette aux allures de maison de poupée est révélatrice de l'artificialité de ce programme. En effet, cette mise en scène apparaissant dans les premières secondes du pilote souligne le caractère factice de la sitcom familiale et symbolise la construction/déconstruction d'une image édulcorée de la famille nucléaire américaine parfaite. L'artificialité de la situation est renforcée par une *voixoff* à la fonction informative qui, à l'instar des didascalies d'une pièce de théâtre, nous donne des précisions quant aux personnages et plante le décor.

Tout comme au théâtre, on assiste ici à la mise en scène de la famille par cette exploitation particulière du décor afin de plonger, ensuite, dans le quotidien des Ricardo.

Bien que les plans de façade soient le plus souvent immobiles, il arrive que les réalisateurs utilisent le zoom pour resserrer progressivement le champ de vision sur la maison. C'est le cas dans le pilote de *I Love Lucy* où la caméra vient, par un système de traveling, s'insérer progressivement au cœur du foyer de la famille Ricardo. Ce chemin parcouru par la caméra prend des allures de

parcours initiatique puisqu'il guide le téléspectateur dans sa lecture de la sitcom. Là encore, point d'effort à fournir pour le public qui se laisse prendre la main jusqu'au lieu de l'action. Le pilote de la sitcom va même jusqu'à mener le téléspectateur devant la fenêtre grâce à la technique du gros plan. On entre alors littéralement dans l'espace fondateur de la sitcom, à l'image du voyeur qui se réserve une place derrière un rideau pour mieux épier les faits et gestes de la famille. Cette idée de voyeurisme est d'ailleurs renforcée par la vision de la chambre à coucher en premier plan. On remarquera ici la présence de deux lits simples, tel que cela était exigé par la censure pour éviter toute allusion implicite au rapport sexuel.

Par cette immersion dans l'intime du foyer fictionnel, le téléspectateur endosse le rôle d'intrus, de voyeur, puisqu'il regarde une action qui est censée se dérouler indépendamment de lui : rien ne lui échappe mais il ne peut intervenir.

Le rôle de « spectateur » au sens premier du terme prend alors tout son sens : le public a pour mission d'observer la situation intime et donc secrète qui se déroule sous ses yeux. Ceci n'est pas sans rappeler la notion de quatrième mur de Denis Diderot² chère au monde théâtral, cet écran imaginaire qui sépare l'acteur du spectateur. Il est rare que cette illusion soit brisée dans la sitcom puisqu'elle permet de renforcer cette idée d'intrusion dans un monde secret et intime, cloisonné et hermétique au monde extérieur. Et pourtant, il semblerait que cette frontière fine entre réalité et fiction soit quelque peu malmenée par Ricky Ricardo alors qu'il chante dans son cabaret. En effet Ricky s'adresse à l'ensemble des spectateurs présents dans la salle et, indirectement, aux téléspectateurs confortablement installés dans leur salon. Un moyen de rappeler la théâtralité de la sitcom, particulièrement mise en exergue par l'apparition du cabaret détenu par Ricky Ricardo. La succession de sketches et de divertissements apporte une certaine dynamique au programme et permet d'entretenir le lien étroit qui existe entre la sitcom, le vaudeville et le théâtre. Sur les 35 minutes de programme, 17 minutes sont accordées au cabaret de Ricky, dont trois aux répétitions. Le téléspectateur a alors accès aux coulisses de la création d'un programme artistique. Les saynètes se succèdent, à l'instar des courts sketches des théâtres de boulevard. Cette entrée en matière de Lucy Ricardo grimée en clown est un moyen de rappeler que l'actrice se définit clairement dans un contexte comique. La variété des

² Denis Diderot, dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), avait formulé l'idée qu'un mur virtuel devait 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 »)

divertissements proposés (chanson de Ricky puis sketch de clown de Lucy) est une jolie mise en abîme des différentes facettes de la sitcom : tantôt spectacle, tantôt théâtre, tantôt vaudeville, la sitcom rappelle implicitement qu'en rassemblant tous ces genres artistiques, elle se crée sa propre identité. La répartition homogène du temps consacré au milieu artistique (17 minutes) et au milieu domestique (18 minutes) atteste de la volonté de Lucille Ball et de Desi Arnaz de proposer une comédie familiale dans sa définition la plus stricte.

Caractérisation des personnages et pilote

Parce que le pilote de la sitcom doit établir des horizons d'attente suffisamment clairs et attractifs pour séduire un public multigénérationnel, la caractérisation des personnages doit être élaborée. Pour ce faire, la sitcom américaine s'inspire de la *commedia dell'arte* en se fondant sur une typologie stricte et restreinte des personnages. Cependant, soumise aux contraintes de l'illusion réaliste, la comédie de situation n'utilise guère les masques et les costumes comme des signes distinctifs de première importance dans la construction des personnages. En revanche, elle se sert de traits physiques et psychologiques particuliers qui forgent leur personnalité. C'est le cas de Lucy et de ses cheveux flamboyants, qui ne sont pas sans rappeler la référence à la perruque du clown. Ils lui prêtent ainsi le rôle de personnage loufoque et comique. Le personnage de Ricky Ricardo est aussi clairement défini par ses origines cubaines et son attitude quelque peu machiste.

Le pilote, qui fonctionne comme la « vitrine » de la future sitcom, se doit de présenter l'ensemble des personnages du groupe de référence afin que le téléspectateur ait toutes les cartes en mains pour décider de suivre le programme ou non. Ainsi, au même titre qu'une pièce de théâtre où c'est lors de la générale que le futur de la pièce se joue, dès le pilote, le destin de la série est scellé. En cela, le premier épisode est bien plus qu'une amorce narrative : c'est le « substrat herméneutique » (Rollet, 2006 : 93) de la sitcom et, à ce titre, un véritable microcosme fictionnel. Sa fonction primaire est de contenir les informations nécessaires à la compréhension du synopsis et de borner les attentes d'un public tout puissant qui, au moindre faux pas, n'hésitera pas à zapper. Pour éviter une fin prématurée, la sitcom se doit de générer le rire chez son public.

Générer le comique

Élément clé de la sitcom, le comique est plébiscité par les producteurs pour divertir un public multigénérationnel. Pour ce faire, il est nécessaire d'avoir recours à de multiples effets comiques que l'ensemble des téléspectateurs, petits et grands, pourra apprécier. Le ludisme des personnages, par exemple, est clairement

plébiscité dans *I Love Lucy*. Cet effet comique touche un public large et tout particulièrement les plus jeunes. Il présente les personnages en perpétuelle représentation ; c'est le cas de Lucille Ball, qui est un trublion de la sitcom. Bien souvent, pour accentuer son jeu, ce personnage a recours à un effet comique qui a disparu des sitcoms contemporaines, à savoir le gag visuel. Lucille Ball en est clairement la digne représentante. Cet effet comique utilisé essentiellement dans les années 1950 nous indique la filiation générique de la sitcom, c'est-à-dire le vaudeville. Cependant, même s'il est d'essence comique, le genre ne saurait s'apparenter au burlesque américain, que l'on appelle aussi « slapstick », et qui fait rire grâce à un comique physique de l'absurde et de l'irrationnel.

Le comique de caractère est, quant à lui, le principal ressort comique de la sitcom. En effet, il réside dans la personnalité, les manières, le phrasé, les défauts et les manies des personnages. C'est un comique de répétition que l'on retrouve notamment au théâtre.

Mais il ne suffit pas de développer plusieurs effets comiques pour que les téléspectateurs rient. Bien souvent, il faut un stimulus, un élément déclencheur qui va inciter le public à réagir. Les producteurs de sitcoms vont ainsi avoir recours aux rires enregistrés, ou rires en boîte, une condition sine qua non du genre. Ces rires, qu'ils soient en direct, enregistrés ou même réutilisés d'une sitcom à une autre, ont pour but d'être communicatifs et fédérateurs.

Qu'ils soient écho ou stimulus, les rires enregistrés donnent l'illusion d'un sentiment communautaire, celui de partager un moment comique. Même si le téléspectateur est seul dans son salon, les rires enregistrés ou le public présent lors de l'enregistrement créent l'illusion d'une audience plus importante.

Les rires rythment la sitcom, ils lui donnent vie en créant un lien de complicité entre le téléspectateur et les personnages de la série. Ce qui importe donc, c'est la relation entre l'énonciateur (ici les personnages de la sitcom) et le récepteur (le public). Ce « relais du rire » permet de créer un échange fondé sur la complicité et le partage, et qui se trouve au cœur même de la sitcom. Selon David Grote, c'est ce qui fait que la sitcom s'apparente à la comédie théâtrale :

La sitcom est une forme théâtrale de la comédie. On la regarde en tant que public. Le public peut être très restreint dans notre salon mais le public au sens large regroupe simultanément toute une nation. Les créateurs des sitcoms nous incitent à croire que nous faisons partie d'un public plus vaste grâce aux applaudissements en

direct et aux rires enregistrés. Au final, c'est donc bien à la comédie de tradition dramatique que la sitcom doit être comparée³. (1983 : 66)

Cela est d'autant plus vrai lorsque la sitcom se définit par son motif domestique et met en scène une représentation de la famille parfaite.

II. La sitcom familiale : une mise en scène de la famille destinée à la famille. La télévision au centre de toutes les préoccupations

L'installation du téléviseur dans les foyers américains durant la décennie 1950-1960 a constitué une véritable révolution tant au niveau architectural, puisqu'un réaménagement du mobilier devient nécessaire, que social et familial – la télévision, en tant que loisir privé, s'imposant comme l'un des pivots de la vie familiale. Désormais, la télévision est associée à la famille et, plus encore, au monde domestique⁴.

Les images diffusées sur le petit écran deviennent l'exemple à suivre, l'image qu'il faut imiter. D'un simple moyen de divertissement, la télévision est devenue un outil de propagande, un moyen de contrôler les faits et gestes des citoyens américains afin qu'ils correspondent à l'image d'une nation parfaite que le gouvernement entend propager.

La télévision montre alors qu'une famille de consommateurs de classe moyenne est « un fait de vie positif » (Grote, 1983 : 7) en diffusant chaque jour des mélodrames d'une vingtaine de minutes sur les fabuleuses familles américaines. Et c'est ainsi que le caractère théâtral de la sitcom va permettre la mise en scène d'une image idéalisée de la famille.

Parce qu'elle s'est invitée dans le salon et qu'elle fait désormais partie de la vie familiale, la télévision s'inscrit dans un dispositif de rituel. Aussi, on ne regarde pas la télévision par hasard. Le rituel est instauré dans la diffusion répétitive des sitcoms afin de créer un sentiment d'attachement vis-à-vis de la famille télévisée. Mais ce rituel propre à la vie familiale est également utilisé au cœur des programmes télévisés, où le regard du téléspectateur est sans arrêt soumis à des cérémonies domestiques : le lever de Ricky et Lucy à sept heures tapantes, le coucher de Little Ricky, les parties de cartes avec les voisins et la préparation des repas...

3 « The sit-com is a dramatic form of the comedy. We watch it as audience. We do not read it, and we do not listen to someone tell it to us. The audience may be very small in our living-room but the broader audience includes simultaneously the entire nation. The makers of the sit-coms encourage us to believe we are part of a larger audience with "live" tapings and laugh tracks. So, ultimately it is to the comedy in the dramatic tradition that the sit-com must be compared. » (Grote, 1983 : 66)

4 Idée développée dans l'ouvrage de Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?* (2010)

En effet, installé progressivement dans nos vies intimes et dans nos habitudes, le petit écran va s'approprier ces liturgies privées qu'il va diffuser au travers des sitcoms familiales. En devenant un élément de la ritualité privée, la télévision et tout particulièrement la sitcom familiale sont devenues le miroir de la famille américaine.

L'effet miroir de la sitcom familiale

Dans son ouvrage *Les miroirs de la vie*, Martin Winckler fait la démonstration suivante :

S'il faut aller au cinéma et s'y asseoir, la télévision entre chez nous. On peut même dire qu'elle s'y installe. [...] On peut la regarder d'un œil distrait, passer devant, se relever, la laisser allumée sans regarder l'écran. L'écran de cinéma est une page blanche sur laquelle s'écrit une histoire qu'on ne peut regarder que d'un bout à l'autre. Mais lorsque la télévision est éteinte, son écran ne redevient pas un grand drap blanc d'aspect anodin. Sa surface n'est pas plane, mais légèrement arrondie, et elle a les propriétés du verre. De ce fait, l'écran de télévision, présent dans une pièce à vivre, fonctionne comme un miroir, au propre et au figuré. Avant que l'image n'apparaisse, ou lorsque le fondu au noir succède à une séquence, les spectateurs – adultes, enfants, famille ou spectateurs isolés – aperçoivent leur propre reflet, leur propre silhouette sur l'écran. Même éteint, un écran de télévision donne toujours à voir [...]. Une fois le téléviseur branché, l'écran devient un verre grossissant, une loupe binoculaire sous laquelle on peut examiner des organismes toujours en mouvement. Il n'en perd pas pour autant sa fonction réfléchissante. (2002 : 29)

En donnant une image plus ou moins déformée de la famille américaine mais toujours ressemblante, la sitcom familiale assure une auto-contemplation narcissique du téléspectateur qui se voit dans le téléviseur lorsqu'il est éteint (c'est alors son propre reflet qu'il voit), mais surtout lorsqu'il est allumé (c'est son « double fictif » qu'il contemple).

C'est parce que la routine abordée dans les sitcoms familiales reflète la routine familiale du téléspectateur que celui-ci se sent étroitement lié aux personnages.

Tel un double fictif, le personnage va vivre plus ou moins les mêmes expériences que le téléspectateur et, surtout, il va vieillir en même temps que lui.

L'on observe donc « un triple vieillissement » (Winckler, 2002 : 29) : celui du personnage de la série, celui de l'acteur et celui du téléspectateur. Grâce à cette inscription dans le temps du personnage et aux effets visibles que le temps a sur lui, l'effet-miroir de la sitcom familiale est renforcé : notre reflet change au fil des années, de même que celui des personnages fictifs. Cette simultanéité entre le temps fictif et le temps réel est d'autant plus visible lorsque le téléspectateur suit les aventures de la famille fictionnelle depuis des années. C'est le cas de *I Love Lucy*, qui a été diffusée pendant sept ans. Par souci de réalisme, l'industrie des sitcoms a souhaité montrer des personnages « normaux », une sorte de « Monsieur et Madame Tout le Monde » auxquels chaque téléspectateur pourrait s'identifier. En se concentrant sur les préoccupations domestiques de la vie de tous les jours, la sitcom familiale essaie d'atteindre le téléspectateur en lui proposant le miroir de sa propre vie. En cela, elle a une fonction idéologique : celle de présenter ces préoccupations domestiques et familiales comme étant la norme, à la fois dans la vie réelle et dans la vie télévisuelle.

La sitcom familiale a donc tout intérêt à refléter la quotidienneté du téléspectateur pour le fidéliser et par la suite lui inculquer des valeurs et des normes propres à la famille américaine. C'est ainsi que la remarque de David Marc prend tout son sens : « la principale entreprise de la télévision n'est pas tant la vente de produits spécifiques que la vente d'un ordre existant⁵. » (1997 : 133). Un ordre existant dont *I Love Lucy* expose les faiblesses en s'intéressant à l'artificialité qui en découle.

III. I Love Lucy, la monstration de l'artificialité du genre de la sitcom

I Love Lucy est certainement la sitcom qui a révolutionné le monde télévisuel. D'une part, parce que ses techniques filmiques s'apparentent à celles du cinéma et ont suscité l'intérêt de nombreux majors hollywoodiens découvrant en ce nouveau média un moyen de développer leur art au travers de la série. Et d'autre part, parce qu'elle propose une vision quelque peu avant-gardiste de la femme telle qu'elle est définie dans les sitcoms familiales des années 1950. En effet, Lucy Ricardo, considérée par certains critiques comme la représentante d'un féminisme naissant, devient l'emblème d'un désir de changement de la

5 « The main business of television is not so much the selling of specific products as the selling of an existing order. » (Marc, 1984 : 133)

condition des femmes à la télévision. Cela est mis en scène dès le pilote de la sitcom où Lucy crie haut et fort son désir d'être une vedette dans le monde du spectacle tandis que Ricky abrège ses illusions : « Je veux que mon épouse agisse comme une véritable épouse, je veux que tu m'apportes mes pantoufles lorsque je rentre à la maison, que tu me prépares à dîner et que tu élèves mes enfants⁶ ». Ce à quoi elle répond : « Tu rates quelque chose⁷ », une phrase qu'elle prononce à deux reprises pour exprimer sa désapprobation et ainsi montrer que son potentiel d'artiste est inexploité.

En effet, Lucy refuse d'être reléguée au statut de femme au foyer. Elle est en cela une femme rebelle dont les espoirs sans cesse contrecarrés reflètent cette envie de se libérer des normes.

Aussi, n'hésite-t-elle pas à remettre en question la légitimité de la répartition des rôles entre mari et femme tout au long de la sitcom. Cette négation de l'image représentée dans les sitcoms domestiques est amplifiée par une monstration de l'artificialité du programme, qui n'est qu'une succession de décors en carton-pâte bien loin du réalisme auquel les diffuseurs souhaitent nous faire croire. La dénonciation du monde factice de la télévision est représentée par la mise en scène de courts passages vidéo représentant le tournage de *I Love Lucy* dans le documentaire intitulé *I Love Lucy Behind the scene*, réalisé en 1953. En regardant ce documentaire, le téléspectateur devient le témoin oculaire de la fabrication d'une sitcom en assistant au tournage du célèbre programme familial.



Captures d'écran de *I Love Lucy Behind the scene* (1953),
<https://www.youtube.com/watch?v=9ERpYCuQsh8>

⁶ Pilote de *I Love Lucy* (1951) : « I want my wife to be a wife, I want you to bring my sleepers when I go back home, prepare my dinner, and raise my children ».
« You're missing a bet »

Alors que le gouvernement fait apparaître les programmes domestiques comme une source d'exemples à suivre pour tous ceux qui souhaitent atteindre le rêve américain, *I Love Lucy* s'inscrit dans une monstration de l'apparat, et non du réalisme. Lorsque Ricky explique aux spectateurs la scène qui va se dérouler sous leurs yeux, le caractère fictionnel de la sitcom est mis en exergue.



Captures d'écran, mise en place des spectateurs, *I Love Lucy Behind the scene* (1953)

<https://www.youtube.com/watch?v=9ERpYCuQsh8>

Le début de la vidéo montre l'installation et la mise en condition du spectateur avant l'immersion dans le jeu des acteurs. Ces préliminaires ne sont pas sans rappeler le cérémoniel du théâtre, pendant lequel on patiente à l'extérieur avant de prendre place dans une salle laissant apparaître décors, éclairage et caméras. La pertinence de cette vidéo réside dans la représentation combinée des éléments rattachés au milieu du théâtre et du cinéma (avec la présence de caméras et de techniciens, de l'ingénieur du son et du producteur à la régie). Le tournage de *I Love Lucy Behind the scene* est façonné à la manière d'un

épisode de sitcom, le téléspectateur va être immergé dans ce monde artistique en vivant l'expérience d'un couple de spectateurs présent sur le plateau. On assiste alors à une mise en abîme de la production télévisuelle. La femme est ébahie par une telle mise en scène et quelque peu intimidée, tandis que l'homme contemple le décor avant de s'exclamer : *so this is television!* Sa réaction est particulièrement révélatrice du monde factice qui l'entoure – un monde artificiel qui reprend les codes du théâtre et la technicité du cinéma.



Captures d'écran, présentation des acteurs, *I Love Lucy Behind the Scene* (1953)

<https://www.youtube.com/watch?v=9ERpYCuQsh8>



Captures d'écran : la régie annonce la fin du tournage et les comédiens font leur salut théâtral, *I Love Lucy Behind the scene* (1953)

<https://www.youtube.com/watch?v=9ERpYCuQsh8>

En proposant cet accès aux coulisses du tournage de *I Love Lucy*, Lucille Ball et Desi Arnaz dévoilent aux Américains le caractère factice du programme et dénoncent implicitement la mise en scène de l'image parfaite de la famille américaine. Une image qui n'est que fard et esbroufe, et qui n'est pas sans rappeler le maquillage soutenu de Roseanne sur la photographie que nous avons commentée en guise d'introduction. En effet, même si la jeune femme grimée en Lucy permet de faire l'analogie entre les deux prêtresses de la télévision, le succès de l'une (Roseanne Barr est la productrice de sa sitcom) se faisant l'écho de l'autre (Lucille Ball était une des productrices de fictions télévisées les plus influentes d'Hollywood), cette fusion des deux personnages n'en est pas moins une *masquerade*, une mise en scène trompeuse permettant au téléspectateur de percevoir l'anachronisme qui sévit dans la plupart des sitcoms familiales contemporaines promouvant une image de la famille parfaite d'un autre temps. Le sourire crispé et les yeux écarquillés de Roseanne Barr trahissent cette volonté de dénoncer l'image factice de la famille traditionnelle.

Par son travestissement au sens propre comme au sens figuré, la jeune femme joue de l'esthétique *camp*, dont l'artificialité et la performance théâtrale sont les principales caractéristiques, afin d'illustrer la subversion du genre de la sitcom familiale traditionnelle dont *I Love Lucy* a établi les prémisses.

Références

- Butsh, R. [2005]:** « Five Decades and Three Hundred Sitcoms about Class and Gender », dans G. R. Edgerton et B.G. Rose (dir.), *Thinking Outside The Box, A Contemporary Television Genre Reader*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 111-135.
- Diderot, D. [(1758) 2009] :** *Discours sur la poésie dramatique*, Londres, Kessinger Publishing Co.
- Esquenazi, J.-P. [2010] :** *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin.
- Fiske, J. et Hartley, J. [(1978) 2005] :** *Reading Television*, New York, Routledge.
- Grote, D. [1983] :** *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*, Hamden, CT, Shoe String Press.

Marc, D. [1984] : *Demographic Vistas: Television in American Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Marc, D. [1997] : *Comic Visions: TV Comedy and American Culture*, New York, Blackwell Publisher.

Rollet, C. [2006] : *Voyage au cœur de Growing Pains*, Paris, L'Harmattan.

Winckler, M. [2002] : *Les miroirs de la vie, Histoire des séries américaines*, Paris, édition le passage.

Vidéographie

Oppenheimer, J., M. Davis et B. Carroll Jr. (aut.), L. Ball, D. Arnaz, V. Vance, W. Frawley [1951-1957] : *I Love Lucy*, CBS.

I Love Lucy, pilot, (1951), <https://www.youtube.com/watch?v=kR3YYjbQ3s0>, page consultée le 17 décembre 2016.

I Love Lucy Behind the scene (1953), <https://www.youtube.com/watch?v=9ERpYCuQsh8>, page consultée le 17 décembre 2016.