



Conflits, filtres et stratégies d'évitement : la représentation du 11 septembre et de ses conséquences dans deux séries d'Aaron Sorkin, *The West Wing* (NBC, 1999-2006) et *The Newsroom* (HBO, 2012-2014)

Vanessa Loubet-Poëtte

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1217>  
DOI : 10.4000/tvseries.1217  
ISSN : 2266-0909

**Éditeur**

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

**Référence électronique**

Vanessa Loubet-Poëtte, « Conflits, filtres et stratégies d'évitement : la représentation du 11 septembre et de ses conséquences dans deux séries d'Aaron Sorkin, *The West Wing* (NBC, 1999-2006) et *The Newsroom* (HBO, 2012-2014) », *TV/Series* [En ligne], 9 | 2016, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1217> ; DOI : 10.4000/tvseries.1217

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



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

---

# *Conflits, filtres et stratégies d'évitement : la représentation du 11 septembre et de ses conséquences dans deux séries d'Aaron Sorkin, The West Wing (NBC, 1999-2006) et The Newsroom (HBO, 2012-2014)*

Vanessa Loubet-Poëtte

---

## **Introduction : Sorkin ou la fiction au secours du réel**

- 1 Le 11 septembre 2001 inaugure le XXI<sup>e</sup> siècle avec l'attaque la plus violente sur le sol américain et les attentats terroristes les plus meurtriers à ce jour. Ces événements et leurs conséquences (la guerre en Afghanistan, les emprisonnements à Guantanamo, la guerre en Irak) ont eu un immense impact social et culturel et des retombées politiques, militaires et économiques qui continuent d'écrire l'Histoire américaine et internationale. Ces attentats ont bénéficié d'une couverture médiatique extraordinaire, qui a pu questionner les liens entre fiction et réalité. Le public a accès à une multitude d'archives (des photographies, des films d'amateurs, de professionnels, de caméras de surveillance, des conversations ou des messages téléphoniques, des messages écrits) et doit simultanément faire face à la diversité de ces informations et à la rapidité de leur traitement. Face à l'inédit, l'effet est paradoxalement celui du déjà-vu, puisqu'on a la « sensation de voir toujours la même chose<sup>1</sup> », comme l'écrit Clément Chéroux. C'est bien le traitement médiatique et journalistique qui a rendu familières et communes les images des tours éventrées puis effondrées et contribué à (r)éveiller des sentiments patriotiques et des réflexions profondes sur l'état du monde et des États-Unis. Et c'est aussi leur

utilisation politique qui a été à l'origine de l'entrée en guerre contre l'Irak, signant le début d'une recherche effrénée de preuves « en images », notamment celles de la fabrication d'armes de destruction massives par le régime de Saddam Hussein<sup>2</sup>.

- 2 La fiction cinématographique, elle, est apparue bien en peine de traiter de cet événement premier, comme il était coutume de le faire à Hollywood avec le film de genre, de guerre ou catastrophe, qui garantit le spectacle de l'affrontement et l'héroïsation des comportements. Il faut attendre 2006 avec *World Trade Center* d'Oliver Stone et *United 93* de Paul Greengrass ou *Extremely Loud and Incredibly Close* de Stephen Daldry en 2011<sup>3</sup>. La mort d'Oussama Ben Laden en 2011 est représentée plus immédiatement, dès 2012 dans *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow, très certainement parce qu'il est plus aisé de mettre en scène et en fiction ce qui peut être assimilé à un potentiel dénouement à l'avantage des États-Unis.
- 3 Les séries télévisées, qui partagent avec l'information le même espace du petit écran, subissent aussi cette difficulté de traiter cette actualité à la fois brûlante et conjointe. Se pose pour elles bien plus que pour le cinéma le problème de la nécessité ou de la légitimité de l'intégration d'événements historiques aussi notables. Comment ne pas montrer ou comment montrer ? D'autant plus quand la série se passe à New-York et fait de la ville une véritable entité, comme *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) ou *Friends* (NBC, 1994-2004), comédies qui choisissent l'allusion lointaine en amputant le *skyline* du générique des Twin Towers<sup>4</sup>. Comment éluder ou comment attester ? Comment prendre part au débat quand la série traite de politique ou d'actualité ? Comment tout simplement se taire, quand les personnages de la série sont des secouristes ou policiers new-yorkais<sup>5</sup> ?
- 4 À une autre époque, pour une catastrophe d'un autre temps, un temps non-médiatique, dans *Hiroshima mon amour*, l'amant japonais joué par Eiji Okada pouvait rétorquer au personnage interprété par Emmanuelle Riva qu'elle « n'[avait] rien vu à Hiroshima ». Après 2001, impossible d'objecter à qui que ce soit qu'il n'a rien vu, puisque tout le monde a vu, revu, et déjà vu. Comment, dans une actualité et un système médiatique abreuvés par tant d'images, trouver d'autres moyens de représentation d'une guerre si spécifique que celle menée contre le terrorisme, sans tomber dans la surenchère ou l'altération ? Comment la série télévisée peut-elle proposer un discours « juste » sur des événements si forts ? Comment éviter l'écueil d'une utilisation zélatrice, sinon politique, d'images devenues symboles ? Comment doser la dramatisation d'événements si proches pour produire un discours efficace, qui puisse à la fois instruire et divertir le spectateur ?
- 5 Notre réflexion est conduite par l'analyse de deux épisodes des séries *The West Wing* et *The Newsroom*, caractéristiques de la « patte » de leur *showrunner*, Aaron Sorkin. Adeptes de l'adaptation et de la déclinaison intermédiatique<sup>6</sup>, il est réputé pour l'usage de dialogues rapides et acérés, le procédé du *walk and talk*, le recours à des emphases idéalistes, l'emploi de jargons ou encore la convocation d'un large éventaire des références allant de la mythologie aux derniers phénomènes de mode conférant une dimension littéraire à la série. Les *sorkinisms* plaisent aux admirateurs autant qu'ils horripilent les détracteurs<sup>7</sup>. Ce style assumé se double d'un plaisir de la « signature », pour celui qui se prête volontiers au jeu du *cameo*<sup>8</sup> ou de la parodie<sup>9</sup>. Ajoutons pour mieux ouvrir encore notre réflexion que ces principes de création sont sous-tendus par un engagement politique non-feint ; progressiste et libéral, Sorkin fait de ses personnages les porte-parole de valeurs démocrates, avec d'autant plus de force quand ceux-ci sont interprétés par des acteurs eux-mêmes engagés. Ainsi de Sam Waterston (Charlie Skinner dans *The Newsroom*) ou de Martin Sheen (le président Jed Bartlet dans *The West Wing*), fervents démocrates et

opposants farouches à la politique de George W. Bush, qui fait dire à Christian Lehmann que :

L'ennemi public n° 1 de George W. Bush ne se nomme ni Saddam Hussein, ni Oussama Ben Laden, ni John F. Kerry, mais Josiah Bartlet. Et Josiah Bartlet, Jed pour les intimes, président des États-Unis d'Amérique, a commencé son premier mandat avant Bush<sup>10</sup>.

- 6 Ces précisions préliminaires aident à mesurer à quel point la fiction est pour Sorkin une tribune d'expression privilégiée, avec une traversée récurrente de l'écran, comme le confirment les deux épisodes choisis pour cette étude. *Isaac and Ishmaël* est un épisode hors-saison, diffusé le 3 octobre 2001, en ouverture de la saison 3 de *The West Wing*. Il narre la rencontre de l'équipe du président Bartlet avec une sélection des meilleurs lycéens du pays invités à découvrir la Maison Blanche, rencontre inopinément prolongée à l'occasion d'un verrouillage de sécurité. Dans le même temps, les services secrets soupçonnent un membre de la Maison Blanche d'être proche des réseaux terroristes. Bien qu'aucun événement précis ne soit mentionné, l'atmosphère est clairement marquée par la menace d'attaques violentes. L'épisode de *The Newsroom* diffusé le 5 août 2012, 5/1, rassemble presque toute l'équipe de rédaction du show d'information pour célébrer la première année de leur charte éthique et éditoriale. La fête est interrompue par une actualité brûlante, le président Obama devant s'adresser à la nation sur une question de sécurité nationale, que l'on comprend être en rapport avec l'ennemi public n° 1, Oussama Ben Laden.
- 7 Les deux épisodes parlent donc de deux événements, de deux curseurs temporels, mentaux et culturels d'une guerre invisible, sans déclaration, sans front, opposant des forces en petit nombre. Il s'agit donc de « représenter » ce qui est à mille lieux de la conception habituelle de la guerre, du champ de bataille, de la stratégie ou du mouvement des corps d'armées puisque tout se joue dans l'ombre. Les opérations ourdies sont impossibles à montrer, pour au moins deux raisons : non seulement parce que leur révélation les mettrait à mal mais aussi parce qu'elles posent de lourds problèmes juridiques et éthiques, comme l'aide financière et militaire américaine aux rebelles pendant la guerre d'Afghanistan (1979-1989) qui a servi aux développements de réseaux de résistance et terroristes<sup>11</sup> ou les conditions de détention et d'interrogatoire des détenus de Guantanamo qui ont conduit les services secrets américains à retrouver et à filer la piste de Ben Laden à Abbottabad<sup>12</sup>.

## 1. Le conflit, visible et invisible

- 8 S'il est sujet d'une guerre invisible, la situation de « conflit », elle, est bien manifeste. Mais de quel(s) conflit(s) parle-t-on ?

À partir de son sens étymologique – celui de « choc » –, le terme de conflit s'est élargi. Il ne désigne plus seulement l'instant précis de la collision, mais plus généralement toute situation qui met en scène deux entités antagonistes – deux individus, mais aussi deux pays ou deux désirs au sein d'une même conscience –, que le choc soit réel ou souterrain<sup>13</sup>.

- 9 Dans les deux épisodes, nulle représentation de conflit armé, mais bon nombre d'éléments relevant de chocs souterrains, qui créent des déséquilibres et sont vecteurs de

l'évolution dramatique. En effet, le conflit est omniprésent, dans la sphère actancielle, spatiale, temporelle et même dans la perspective éthique du propos.

### 1.1. La dynamique du couple

- 10 Aucun couple n'est jamais véritablement établi dans les séries de Sorkin ; même le couple présidentiel est inscrit dans une concurrence dynamique. Dans la relation professionnelle, le « tandem créatif<sup>14</sup> » combine rivalité et complicité et fait que chacun va donner le meilleur de lui-même. Ainsi, c'est parce qu'ils sont opposés dans leur rapport intime à la judaïté que Toby Ziegler (Richard Schiff) et Josh Lyman (Bradley Whitford) permettent l'expression d'idées complémentaires. Le premier revendique la liberté du culte et le dogmatisme religieux alors que le second semble éluder cet argument quand est suggérée la motivation antisémite des attentats du 11 septembre. Leur posture respective conduit à deux lectures possibles du conflit entre le monde occidental et oriental, selon le degré de liaison avec la question israélienne.
- 11 Le couple amoureux focalise aussi une représentation biaisée du conflit. Ainsi, celui, en puissance, formé par Josh Lyman et Donna Moss (Janel Moloney) oppose la hiérarchie pensante (incarnée par le brillant sous-secrétaire) à l'opinion populaire (incarnée par la volubile secrétaire, cette « voix des femmes, des petits et des sans-grade<sup>15</sup> »). Face à la menace terroriste invisible, ils ont naturellement deux réactions différentes : la condamnation morale de la barbarie pour celle qui peut, du fait de son statut de subalterne, confesser sa peur contre la tentative de rationalisation politique pour celui qui, responsable, est tenu de minimiser ses émotions. L'épisode de *The Newsroom*, inscrit dans la trame narrative globale de la saison, file les aventures amoureuses. Il est intéressant de noter la coïncidence de ces faits secondaires à l'actualité brûlante : de la même manière que Don Keefer (Thomas Sadoski) et Maggie Jordan (Alison Pill) cherchent la confirmation de leur désamour auprès de tous les autres, l'équipe cherche à obtenir une double confirmation de l'arrestation de Ben Laden avant la diffusion de l'information. Sans être jamais une fin en soi, l'intrigue amoureuse est donc au service du discours posé sur le conflit en cours.
- 12 Enfin, très fréquente dans les séries dites de « décryptage », la relation maître / élève fonctionne comme une métaphore du conflit. Dans l'épisode de *The Newsroom*, les deux petites amies, Kaylee (Natalie Morales) et Lisa Lambert (Kelen Coleman), qui restent après la fête, font figures, à l'instar du téléspectateur, de personnes non-initiées, pour lesquelles il est utile d'expliquer la situation, les sous-entendus et les conséquences potentielles. De même, dans l'épisode de *The West Wing*, cette situation démonstrative est explicitement mise en scène, en convoquant élèves, professeurs, tableau blanc, interrogations et leçon, historique, politique ou morale. Dans les deux cas, la confrontation entre la sphère publique et la sphère professionnelle favorise l'intégration d'un discours explicatif, qui dépasse les besoins narratifs de la fiction pour nourrir des ambitions dialectiques.

### 1.2. Conflit et coïncidence : perspective temporelle et narrative

- 13 Les deux épisodes diffèrent dans leur rapport au réel et à l'Histoire. « Isaac and Ishmael » tient lieu de « *storytelling aberration* », selon les mots prononcés par l'acteur Bradley Whitford lors de l'avertissement en pré-générique. Pour autant, il ne met pas en péril la

cohérence psychologique et narrative de la série. S'il y est implicitement question d'attentats terroristes, les attaques du 11 septembre ou les lieux réels de New-York, Washington ou Shanksville ne sont jamais nommés, comme à l'habitude dans cette série qui fonctionne sur le mode de l'uchronie. À l'inverse, les informations rapportées dans *The Newsroom* sont toujours empruntées à l'actualité contemporaine et de ce fait, l'exécution de Ben Laden dans 5/1 fait mention de quelques détails réels de l'Histoire.

- 14 On repère aussi deux exemples de montage différents. Dans l'épisode de *The West Wing*, deux intrigues sont représentées en alternance : d'une part la rencontre prolongée avec les élèves dans la cafétéria et d'autre part l'interrogatoire d'un employé de la Maison Blanche suspecté par les services secrets. Cette mise en parallèle permet de dissocier l'argument (la réflexion menée avec les élèves) de l'exemple (les conséquences immédiates d'un climat d'insécurité et de suspicion). Alors que le débat donne l'occasion de peser *en théorie* les méthodes anti-libertaires des services secrets, le chef de cabinet Leo McGarry (John Spencer) fait preuve *en pratique* d'une attitude finalement peu louable à l'égard de l'employé – puisque le soupçon repose sur un amalgame en raison de ses origines arabes. L'épisode de *The Newsroom* file au contraire une seule et même intrigue grâce à un montage alterné, chacun des personnages œuvrant pour obtenir les confirmations nécessaires. Ces deux configurations autorisent différents modes de liaison avec la diégèse de la série ou avec l'Histoire plus large du monde contemporain.

### 1.3. Espaces du conflit et lieux du pouvoir

- 15 Par définition, le terrorisme n'a pas de lieu, il vise la désorganisation, l'incidence sinieuse. Le 11 septembre et ses conséquences occupent pourtant des lieux hautement symboliques, mais invisibles ou inaccessibles : les tours jumelles qui ne sont plus, le trou béant de Ground Zero, les montagnes arides de l'Hazaradhat ou encore la prison verrouillée de Guantanamo. Les deux séries se passent dans des lieux clos et plus encore secrets : les coulisses du pouvoir et de la télévision, où s'exercent des fonctions spécifiques et protocolaires. Le choix de situer la rencontre avec les élèves dans la cafétéria de la Maison Blanche n'est pas anodin, car c'est un espace neutre, qui ne sert pas à autre chose qu'à « déjeuner », ce que ne manque pas de souligner Donna Moss en accueillant le groupe. Les nombreux autres lieux du palais présidentiel que le téléspectateur a l'habitude de fréquenter sont empreints de fonctions marquées : les couloirs dans lesquels se tiennent d'importantes conversations avant ou après une rencontre avec le président activent la fonction informative ; le Bureau Ovale abrite les échanges de toute l'équipe et privilégie la fonction délibérative ; la salle de crise, *the Situation Room*, dévouée à l'action, permet d'exercer la fonction décisionnelle et pragmatique ; les bureaux, servant d'espaces privés, sont plutôt dévolus à la fonction émotionnelle ; la salle de presse, entretenant le lien avec l'extérieur, active la fonction conative. Espace peu fréquenté, la cafétéria est chargée d'une valeur didactique doublement inédite, du fait du décrochage de l'épisode hors-saison.
- 16 L'épisode de *The Newsroom* se situe principalement dans deux lieux clos : les locaux d'Atlantis Cable News et surtout un avion dans lequel une partie de l'équipe est retenue pour des raisons de sécurité. C'est lors de l'affrontement verbal entre le personnage de Don Keefer et l'hôtesse de l'air que la question de l'espace de sécurité fait pleinement sens. On y perçoit en écho de l'information brûlante (l'exécution de Ben Laden) le souvenir des événements initiaux (le détournement des avions) : l'hôtesse applique,

inflexible, le règlement intérieur que l'on sait avoir été fortement renforcé au lendemain des attentats ; le pilote et le copilote franchissent la porte sécurisée du cockpit ; le logo de United Airlines, compagnie à laquelle appartenait l'avion précipité sur la seconde tour, est montré en insert. Ainsi la situation en apparence comique – l'impertinence bénigne de Don Keefer – se double d'une interprétation dramatique, dès lors que les signes du 11 septembre transparaissent. Si le téléspectateur sait que Don Keefer n'est pas un dangereux terroriste, il ne peut néanmoins ne pas reconnaître dans son attitude celle des coupables. Ce détournement met en évidence à quel point le contexte autant que le lieu influence la parole et sa réception. L'avion n'est pas, ou plutôt n'est *plus*, un espace de liberté, tel une salle de conférences dans laquelle le journaliste peut exprimer ses opinions sa voix et désobéir à une autorité.

- 17 Cette importance donnée aux lieux de parole est un des fondements de la représentation théâtrale, comme l'explique Michael Issacaroff à propos de la pièce de Jean-Paul Sartre, *Les Séquestrés d'Altona* :

[À] chaque zone son discours. [Ceci] montre l'importance considérable du lieu de l'énonciation comme facteur déterminant le sens à attribuer aux propos prononcés<sup>16</sup>.

#### 1.4. Luites intérieures, conviction et responsabilité

- 18 Le conflit est aussi celui qui trouble la conscience des personnages. On peut s'appuyer ici sur le chapitre que Thibaut de Saint-Maurice consacre à la série dans *Philosophie en séries, saison 2*<sup>17</sup>, en analysant, d'après la théorie de Max Weber, les concepts de « conviction » et « responsabilité ». Opérants dans une situation politique ou un conflit d'éthique, ils motivent le choix d'une décision en fonction des intérêts à suivre une conviction personnelle et valider une posture morale individuelle, ou bien à considérer le bien public, la responsabilité et les conséquences. Ce conflit interne, psychologique, éthique et philosophique, est celui vécu par les deux chefs décisionnaires des deux épisodes, LeoMcGarry et Charlie Skinner. Entre inquiétude et prudence, comment Leo McGarry doit-il réagir à la menace d'un employé de la Maison Blanche suspecté de collaboration terroriste ? Pour Charlie Skinner, tenu par les limites du quatrième pouvoir, que pèse la conviction intime face à la responsabilité professionnelle et inversement ?
- 19 Devant les événements actuels de l'Histoire, ils sont en proie au dilemme, posent le problème d'une conscience individuelle et collective et illustrent l'opposition philosophique et éthique entre Histoire et mémoire, telle que la décrit avec pertinence Pierre Nora.

Mémoire, histoire : loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations.

L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé. Parce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans,

censure ou projections.

L'histoire, parce que opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l'histoire l'en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d'un groupe qu'elle soude, ce qui revient à dire, comme Halbwachs l'a fait, qu'il y a autant de mémoires que de groupes ; qu'elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée.

L'histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel. La mémoire s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet. L'histoire ne s'attache qu'aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif<sup>18</sup>.

- 20 Comment les personnages de pouvoir que sont Leo McGarry et Charlie Skinner doivent-ils réagir au présent ? Forts des enseignements de l'Histoire et des référents universels, doivent-ils faire preuve de distance critique ? Ou, marqués par les expériences de leur propre mémoire, doivent-ils en appeler à leurs affects ? Tous deux vétérans du Vietnam, ils ont pour habitude de convoquer ce passé si sensible de l'Histoire américaine. Charlie Skinner fait ici référence au scandale du Watergate comme garde-fou pour tout journalisme d'investigation, ainsi qu'à la seconde Guerre du Golfe et aux conséquences désastreuses d'une information excessive dans le cas des tirs de missiles<sup>19</sup>. Pour tous les deux, le conflit intérieur repose sur une conscience aiguë de ces questions et de la nécessité de bien réagir pour mieux agir.
- 21 Les situations conflictuelles se multiplient, s'enchevêtrent, défient la perspicacité du spectateur et assurent ainsi la dynamique narrative de ces épisodes, sans omettre de maintenir une tension en toile de fond.

## 2. Utilisation de filtres : stratégies de l'évitement

- 22 Les deux séries exploitent toutes les fonctions du discours, dans une mise en scène permanente de situations de dialogue conflictuelles. Il a souvent été reproché à Sorkin de tenir à distance les téléspectateurs – ou du moins une partie d'entre eux – par cette mise en avant de la parole : ses séries s'adresseraient seulement à un public « intelligent », noieraient l'essentiel de leur propos sous des fioritures de langage. Nous saisissons ici l'occasion de montrer, par l'exemple précis de la représentation du conflit, que ce spectacle de la parole participe au contraire d'une volonté de rendre le propos plus accessible, en multipliant les filtres pour sa mise en scène.

### 2.1. La mise à distance par l'humour et l'ironie

- 23 Capables d'analyser et de résoudre des situations complexes, mais aussi doués dans l'art de la conversation, les personnages ont tous beaucoup d'esprit. Les implicites sont constants et témoignent de la forte connivence au sein d'équipes qui sont comme des familles ; l'humour n'est jamais loin, même dans les situations les plus critiques. Ainsi, alors que la tension est à son comble dans la cafétéria en raison du bouclage sécuritaire, la mention triviale d'un encas, fait de pommes et de beurre de cacahuètes, fonctionne comme un *running gag*. Plus comique (et sarcastique) encore, l'état second de Will McAvoy (Jeff Daniels) sous l'emprise de la marijuana pendant tout l'épisode ou presque de *The Newsroom* donne lieu à de drôles d'échanges et à un lapsus gênant à quelques secondes du

direct, le journaliste préférant « *Hey, we got Obama!* » au lieu de « *We got Osama* ». Réellement commise sur la chaîne Fox News par le présentateur Geraldo Rivera – d'ailleurs présent dans un insert –, cette erreur décrédibilise l'information sensationnaliste, traitée dans l'urgence du scoop et dénonce les positions conservatrices et républicaines de la chaîne, en opposition aux valeurs défendues par la série.

- 24 Autre filtre possible, qui n'est pas sans poser un problème éthique, celui posé sur la représentation des personnages féminins. Taxé de sexisme primaire, Sorkin est fréquemment attaqué sur ce point<sup>20</sup>. Dans les deux épisodes, les allusions faites à la femme comme réconfort du soldat, comme au temps des pin-up et des G.I. de la Seconde Guerre mondiale<sup>21</sup>, évoquent cette question. On peut se référer à l'analyse de Manon Garcia<sup>22</sup> qui qualifie ces choix de postures post-féministes, valorisant des femmes de tête et de pouvoir qui assument pleinement leur pouvoir de séduction, à l'image de Sloan Sabbith (Olivia Munn) dans *The Newsroom*. Bien qu'il occupe une place nodale dans la plupart de ses productions, nous ne développons pas plus avant ce point – pour répondre ici à une cohérence thématique centrée sur la représentation de faits historiques –, si ce n'est pour identifier une mécanique récurrente de l'écriture sorkinienne, opérante même lorsque le propos est ancré dans l'actualité d'événements sérieux et guerriers.

## 2. 2. Le protocole et l'écran

- 25 Un autre moyen de mise à distance du propos consiste à user de la hiérarchie et du protocole. Même dans une situation exceptionnelle, les conventions professionnelles qui ont cours à la Maison Blanche sont maintenues : les conseillers se succèdent, avant l'arrivée – disons même l'apparition – du président Bartlet. La structure de l'épisode renvoie à la chaîne politique décisionnelle, telle une fusée à étages, dans un effet de gradation. Même si tout le monde est réuni dans un lieu sans fonction politique spécifique, même si l'espace d'un instant les hommes de pouvoir semblent à l'égal des citoyens, l'affirmation du protocole rappelle la présence bienveillante du pouvoir, mission amplement nécessaire dans ces temps de peur, fictive et réelle.
- 26 Dans *The Newsroom*, les écrans jouent un rôle semblable de mise à distance. La nécessité de vérifier l'information et, pour ce faire, l'utilisation de réseaux de communications, via des ordinateurs, des téléphones ou des téléviseurs, symbolisent un monde où tout se tient paradoxalement à distance et en présence simultanée. Grâce à ces filtres, l'information est répétée, nuancée, reformulée, donnant plus de chances encore au téléspectateur d'en saisir toutes les subtilités.

## 2.3. Le savoir, la culture, et l'Histoire

- 27 Les personnages intelligents et cultivés sont capables de convoquer des noms, des sigles, des références à toute vitesse, et pratiquent l'art de la digression ou de l'analogie avec brio. Citons pour exemples les allusions culturelles et politiques constantes dans l'épisode de *The Newsroom*, mais surtout le véritable cours d'Histoire des États-Unis auquel se prêtent les conseillers de la Maison Blanche. Afin d'expliquer – ou de tenter d'expliquer – les événements actuels, ils convoquent des faits antérieurs ou contemporains semblables, en liaison directe ou non. Chaque intervention renvoie à une époque historique, et au final, l'entrevue a embrassé une latitude chronologique allant de la mythologie au XXI<sup>e</sup>

siècle, preuve que l'impact des attentats du 11 septembre a été immédiatement identifié comme sans précédent et international. D'une manière non exhaustive, on peut interpréter la motivation de la référence choisie en fonction d'un trait de caractère du personnage qui la convoque. Il apparaît plutôt logique que Toby Ziegler, qui incarne dans la série le « juif persécuté », évoque la Pologne sous l'occupation nazie, que Charlie Young, le jeune assistant personnel du président, étudiant afro-américain venant d'un quartier difficile, fasse allusion aux gangs, que la *First Lady* conte la parabole d'Isaac et Ismaël (qui donne son titre à l'épisode) et prône les valeurs familiales, elle qui est contrainte à tenir son rôle de mère et d'épouse, ou encore que le président Bartlet en réfère à la question des martyrs et des héros en manifestant une forte conscience collective et religieuse<sup>23</sup>, puisqu'il incarne le personnage le plus fédérateur et le plus « sage ». Ce faisant, l'exposé oscille entre la démonstration magistrale et la cohérence interne de la série, profitant pleinement de la situation particulière de l'épisode, entre fiction et documentaire. S'il n'est pas certain que cette multiplicité de références aide à mieux comprendre les événements implicites de la série et ceux du 11 septembre, on concède au final que leur mention prône tout refus de morale et de dogmatisme.

- 28 La convocation de ces événements historiques ne repose pas sur une entreprise de subversion, fréquemment employée par les séries télévisées, comme l'explique Jean-Pierre Esquenazi en observant que bon nombre de séries invitent le spectateur à réfléchir en détournant son regard.

Le modèle fictionnel sériel s'adapte admirablement à toute tentative d'approfondissement : son filtre travestit nos réalités pour pouvoir les dévisager autrement, de plus loin, mais peut-être pas moins efficacement que par le biais documentaire. De ce point de vue, ces auteurs s'inscrivent dans une très ancienne tradition populaire, [celles des] voies carnavalesques

<sup>24</sup>.

- 29 À notre sens, ici, la référence est plutôt citation au premier degré, sans doute légitimée par la gravité des référents et leur contemporanéité.

## 2.4. Filtres et évitement ?

- 30 Mais est-ce que tous ces filtres posés entre les événements et leur restitution n'interfèrent pas dans la réception et la compréhension des téléspectateurs ? Ne déréalisent-ils pas finalement la réalité, en mettant en place un évitement ?
- 31 En psychologie, l'évitement est une posture de repli face à un obstacle ou un conflit : il assure d'abord une protection mais peut se muer en refoulement, en déni, et, devenu pathologique, impliquer la mise en place de stratégies systématiques à chaque nouvelle situation de perturbation. Dans le cas des deux séries, il s'agit moins d'éluder les questions centrales ou de dénier la réalité que de (re)construire un contexte idéal de parole pour traiter du conflit. La confrontation dans le dialogue est un mode de fonctionnement dramatique, en écho à l'un des principes même de l'art de la guerre associé à celui du théâtre :

Le traité du chinois Sun Tzu, *L'Art de la guerre* (entre 400 et 320 avant J. C.), préconise le combat non frontal, la guerre de contournement. Il soutient que l'art suprême de la guerre consiste à vaincre l'adversaire avant même que le combat soit engagé, et désignerait de cette manière, si l'on transpose cette idée sur le plan dramaturgique, une pièce de guerre qui se passerait d'action.

Sans vouloir pour autant esthétiser la guerre, une identité pourrait être dès lors établie entre l'art du stratège et celui du dramaturge, eu égard à la proposition de Sun Tzu : « En tenant compte des avantages présentés par mes plans, le général doit créer des situations qui contribueront à leur réalisation » (AG, 95). Art d'inventer des situations, en tenant compte des données fournies par le temps et par l'espace, le théâtre et la guerre obéissent potentiellement à la même définition structurelle<sup>25</sup>.

- 32 En ce sens, la mise à distance est aussi une forme de respect pour le téléspectateur : non abreuvé des mêmes mots ou des mêmes images maintes fois entendus ou vues mais tenu en éveil par la vivacité des échanges et la perspicacité des allusions, il est engagé lui aussi dans une réflexion active.

### 3. « *We offer you a play* », la série au service du téléspectateur

- 33 Le pré-générique de l'épisode « *Isaac and Ishamel* » avertit le téléspectateur qu'il va assister à une performance particulière, « *We offer you a play* » précise l'acteur Bradley Whitford. Une pièce, un jeu dans le jeu, le terme « *play* » n'est pas anodin et révèle l'attachement de Sorkin au genre théâtral<sup>26</sup> et au traitement dramaturgique des situations conflictuelles.

#### 3.1. Le spectacle de la parole

- 34 En effet, le *showrunner* a coutume de faire de la parole un spectacle, et, outre les références fréquentes qu'il fait à l'œuvre de Shakespeare, nous pourrions en référer à son travail pour le grand écran. Par exemple, le *making of* de *The Social Network*<sup>27</sup> atteste des innombrables répétitions durant lesquelles Sorkin et le réalisateur David Fincher font inlassablement répéter le texte aux acteurs, et accordent donc une très grande importance à l'influence réciproque du linguistique et de l'extralinguistique pour trouver le ton, l'émotion, la pensée justes. Cette théâtralité affleure dans les séries, qui se tiennent la plus grande partie du temps dans des lieux clos et exploitent toutes les typologies possibles : dialogues, monologues, tirades, sentences, quiproquo ou stichomythies.
- 35 Le téléspectateur assiste alors au spectacle de l'*agôn*. D'abord lieu de compétitions de la Grèce antique, l'*agôn* désigne par métonymie la dynamique concurrentielle mise en œuvre lors de ces jeux, puis la lutte judiciaire, dans laquelle le *logos* sert d'arme, et enfin le théâtre lui-même, soit « un combat qui se déroule sous les yeux d'un public qui regarde<sup>28</sup> ». À la différence de l'*alea* (jeu du hasard), l'*agôn* suppose une performativité extrême, que l'on peut ici rapprocher de la maîtrise du style et de la cadence des dialogues. Dans les séries de Sorkin, comme sur la scène de théâtre, la parole est moins une expression spontanée de soi que la manifestation d'un art du langage, de la virtuosité d'un auteur, d'un dramaturge. Signes de cette préoccupation, la prise en compte d'un possible quatrième mur, à l'instar de l'espace théâtral, ou l'utilisation de ruptures énonciatives faisant accéder le téléspectateur à une dimension métafictionnelle.
- 36 Ainsi, le pré-générique de *The West Wing* légitime le statut particulier de l'épisode décroché dans la narration globale et laisse en même temps la voix aux acteurs (« *Good evening, I'm Martin Sheen* »), qui font directement référence à leur métier en se présentant comme des gens du spectacle (« *We're in show business* »). Malgré l'actualité, les objectifs de

divertissement (« *entertainment* ») et de *teasing* en ouverture de saison sont respectés puisque les grands thèmes à venir sont annoncés. À la fin de l'épisode de *The Newsroom*, lorsque la mort de Ben Laden ne fait plus de doute et peut être annoncée, c'est un long travelling qui accompagne la nouvelle faite par le présentateur Will McAvoy. Ce mouvement de caméra passant sur les multiples visages symbolise l'union de tous les citoyens dans l'émotion et le recueillement, et se termine par une plongée dans le « véritable » écran, celui du moniteur dans lequel apparaît Barack Obama pour l'annonce officielle. C'est sur un fond noir que résonne alors la voix du président pour ne porter ainsi attention qu'aux mots. Comble de l'effet, le discours insiste précisément sur la mémoire des images à jamais ancrées dans les esprits.

The images of 9/11 are seared into our national memory. Hijacked planes cutting through a cloudless September sky. The Twin Towers collapsing to the ground. Black smoke billowing up from the Pentagon. The wreckage of Flight 93 in Shanksville, Pennsylvania, where the actions of heroic citizens saved even more heartbreak and destruction. And yet we know that the worst images are those that were unseen to the world<sup>29</sup>.

- 37 À ce moment de l'épisode, l'essence même de la parole prévaut plus que ses circonstances spatiales (d'où est émis ce discours : de la Maison Blanche ? du moniteur représenté dans la fiction ?) ou même que son statut diégétique (s'agit-il d'une mise en fiction ou d'une archive documentaire ?).
- 38 Plus qu'un jeu avec les limites de la fiction, il faut y voir l'expression d'un mode de véridiction, à l'instar des nombreux autres à l'œuvre dans la série dont fait état Valérie Pérez<sup>30</sup>, une parole libre et sincère et parfaitement ancrée dans le présent de son énonciation.

### 3.2. L'engagement polémique

- 39 Même mise en spectacle, la parole ne se départ jamais d'une visée polémique<sup>31</sup>. Dans les deux séries, et à plus juste titre encore quand il faut rendre compte d'un conflit, la dynamique des dialogues applique à la lettre cette conception linguistique ici énoncée par Oswald Ducrot :

L'analogie établie par Saussure entre la langue et le jeu d'échec prend [...] une forme nouvelle. La valeur sémantique de l'énoncé, comme celle d'une pièce des échecs, devrait se décrire, partiellement au moins, comme une valeur polémique<sup>32</sup>.

- 40 Les personnages ont recours aux différents procédés de la conviction, de la persuasion ou de la délibération<sup>33</sup> pour offrir de multiples points de vue et de réflexion sur la terreur, et combler un peu le vide de mots qui l'accompagne quand elle tend vers l'angoisse. Relevons les raisonnements déductifs ou inductifs, entre théorie et exemple, les raisonnements par l'absurde, l'insistance sur les causes ou les conséquences de ces actes ou le recours constant à différents types d'exemples (du fait particulier au fait historique)<sup>34</sup>. S'y joint une forte implication émotionnelle, par la mention de problèmes personnels qui lient les démonstrations rationnelles à la logique narrative de la série et à la cohérence psychologique des personnages. Dans une moindre mesure, le sentimentalisme côtoie le discours construit, ce qui est conforme à une fonction du *drama*, - en l'occurrence ici *political drama* -, celle d'émouvoir<sup>35</sup>.

- 41 L'étymologie de *polemos* (la guerre) atteste comme étymon possible « *poles* »<sup>36</sup>, désignant le plus grand nombre. Le rapport du collectif (*polis*) à la guerre affleure en effet dans cette citation de Carl von Clausewitz, « la guerre est une simple continuation du politique par d'autres moyens<sup>37</sup> », qui nous semble prendre tout son sens à la lumière des deux épisodes choisis et de leur volonté marquée d'être des tribunes d'expression privilégiée. Bénéficiant de la portée collective et populaire du médium de la télévision, ces séries assurent la mission culturelle de productions « porteuse[s] de valeurs, de principes, d'idées américaines, [...] regardée[s] avec sérieux et attention même si elle procure d'abord du plaisir<sup>38</sup> ». Œuvrer pour le plus grand nombre, c'est aussi être en adéquation à l'actualité, que ce soit de manière implicite (*The West Wing*) ou frontale (*The Newsroom*). Et c'est aussi assurer cette mission didactique de décryptage, de mise en lumière des coulisses, de révélation des secrets de fabrication. Ainsi, alors que la date de l'événement historique, la mort de Ben Laden, est le 2 mai, le choix du titre 5/1, est révélateur. En effet, l'annonce officielle du président Barack Obama a lieu le 1<sup>er</sup> mai à 23h35, heure de l'Est (Washington), mais elle correspond au 2 mai, 3h30, heure UTC, date que retiennent les livres d'Histoire. En choisissant de référer à la « veille » et à l'ancrage géographique et énonciatif de la réalité des faits, l'épisode est positionné aux prémices des événements, dans le feu brûlant de leur avènement.
- 42 On peut dire avec Pierre Larthomas qu'il se joue dans ces épisode

quelque chose de plus que la parole, plus que le langage ordinaire. Car ce qui fait l'unité de cet ensemble de grandes œuvres, en apparence si diverses et même si opposées, c'est qu'elles révèlent toutes une valorisation ou plutôt une revalorisation du langage ce qui est, sans aucun doute, le caractère essentiel du langage dramatique<sup>39</sup>.

- 43 Cette « revalorisation » est manifeste chez Sorkin dans la capacité de se défaire des exigences du fictif pour opérer des évocations pleinement signifiantes pour le téléspectateur, car contemporaines. Alors qu'elles suivent des calendriers rigoureux (celui du traitement de l'information à l'heure du numérique pour *The Newsroom* ou celui des échéances électorales pour *The West Wing*), les deux séries parviennent à inclure des événements majeurs et à exploiter le délai de leur diffusion (ou rediffusion) dans une perspective cathartique toujours renouvelée.

### 3.3. Visée cathartique : reconforter et panser les plaies

- 44 Traditionnellement, dans la conception aristotélicienne, c'est « en représentant la pitié et la frayeur, [que] la tragédie réalise une épuration de ce genre d'émotions<sup>40</sup> ». On peut se demander comment ce mouvement de purgation des passions est permis dans des épisodes qui ne représentent jamais directement les objets de pitié ou de frayeur ou qui n'étaient pas non plus ces sentiments, mais qui les intègrent, dans une dynamique de confrontation par le langage, dans un discours sur la guerre. Discours *sur* la guerre, donc discours *apaisé*. Il y a bien un effet d'apaisement dans le fait de refuser ou d'éluder toute forme de violence. Même les tensions les plus fortes sont temporisées et désamorçées par la parole, comme c'est le cas dans l'affrontement entre Leo McGarry et le suspect ou Don Keefer et l'hôtesse de l'air. Point de panique, tout au plus une alarme qui cède rapidement la place, dans ces espaces professionnels, à une agitation productive ou une vigilance accrue. Les personnages font donc preuve de la mesure idéalement attendue d'une gestion politique efficace.

- 45 Une autre modalité d'expression cathartique réside dans la redondance des postures de réception, celle perceptible dans la mécanique des couples, propice à de multiples jeux d'identification et d'attachement affectif pour le spectateur ou celle construite par la situation pédagogique de l'épisode de *The West Wing*. Mais on décèle aussi une entreprise libératoire dans les formes de double énonciation de plusieurs formules-clés. Ainsi, au terme d'une situation de tension intense, Don Keefer rétorque dans l'avion : « *We've reported the news* ». Il signale en même temps le sentiment du devoir accompli dans la situation diégétique et la mission extradiégétique d'une série visant à montrer les coulisses de l'information, s'adressant plus aux téléspectateurs qu'aux passagers de l'avion qui n'ont pas eu accès à la tension, aux luttes, aux tractations nécessaires pour atteindre ce but. La sentence « *We don't need martyrs right now, we need heroes* », proférée par le président Bartlet, enjoint le téléspectateur, plus encore que les personnages fictifs, à éprouver le réconfort d'une parole et d'une communion bienveillantes.

## Conclusion : la victoire symbolique de l'intelligence

- 46 Ne restent dans les deux épisodes que des représentations métaphoriques des conflits réels auxquels il est fait allusion. C'est là une forme de lucidité face à l'invisibilité d'une guerre si particulière que celle contre le terrorisme. En lieu et place du « théâtre des opérations » militaire, la fiction dessine les limites d'une scène théâtrale idéale, sur laquelle la parole résonne avec force. Mieux encore, elle en joue afin d'y inviter le téléspectateur, par le recours à de multiples filtres qui, subtilement employés, ne conduisent jamais à une forme de vulgarisation infantilisante. Au contraire, l'absence de discours prédéterminé, la grande humilité face aux événements et la volonté de toujours revenir à l'échelle des personnages et de l'individu concourent à impliquer pleinement les téléspectateurs. Après les images maintes fois ressassées par le traitement médiatique des événements ou celles créées dans l'imaginaire collectif par la peur ou le défaut même d'images, les deux épisodes donnent à voir surtout les images d'hommes et de femmes qui échangent sans cesse et qui incarnent cette valeur essentielle de la démocratie qu'est le dialogue. Le spectacle auquel assistent les téléspectateurs n'est pas celui de la guerre, ni celui de ses répercussions propagandistes, tout autant dénoncées, mais bien celui de l'intelligence. Une intelligence intime, qui donne accès aux conflits moraux des personnages et une intelligence collective, qui unit politiquement et culturellement. C'est sans doute là l'une des plus grandes forces de ces deux séries contemporaines de ces événements traumatiques.

---

## BIBLIOGRAPHIE

## Sur la représentation de la guerre et des conflits

CHÉROUX Clément, « Le déjà-vu du 11 septembre », *Études photographiques*, n° 20, 2007, p. 148-173.

Disponible en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/998>, consulté en août 2015.

CLAUSEWITZ Carl von, *De la guerre* (1832), (trad. Laurent Murawiec), Paris, éd. Librairie Académique Perrin, 1999.

DURAND Marc, *La Compétition en Grèce antique : Généalogie, évolution, interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MERCIER Arnaud, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », *Cultures & Conflits*, n° 9-10, 1993 p. 377-388. Disponible en ligne : <http://conflits.revues.org/296>, consulté en août 2015.

NORA Pierre. *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. Les lieux de mémoire*, I, Paris, Gallimard, 1984.

## Sur les séries télévisées et sur *The West Wing* en particulier

BOUTET Marjolaine (dir.), *Philosopher avec The West Wing, TV/Series n° 8*, 2015. Disponible en ligne : <https://tvseries.revues.org>, consulté en avril 2016.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

LEHMANN Christian, « *The West Wing*, À la Maison blanche », *Les Miroirs obscurs, Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Au Diable vauvert, 2005.

O'CONNOR John E. et ROLLINS Peter C., (dir.), *The West Wing : The American Presidency as Television Drama*, Syracuse, Syracuse University Press, 2003.

PARRY-GILES Trevor et PARRY-GILES Shawn J., *The Prime-time Presidency : The West Wing and US Nationalism*, Chicago, University of Illinois Press, 2006.

DE SAINT-MAURICE Thibaut, « Quelle éthique pour les hommes politiques ? », *Philosophie en séries, saison 2*, Ellipses, 2011.

WODAK Ruth, « *The glocalization of politics in television : Fiction or reality ?* », *European Journal of Cultural Studies*, 13, 1, 2010, p. 1-20. Disponible en ligne : <http://www.lancaster.ac.uk/cperc/docs/the-glocalization-of-politics-in-television.pdf>, consulté en avril 2016.

## Sur le théâtre et le langage

ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

BOUTHOU Gaston, *Traité de polémologie*, Paris, Payot, 1991.

DUCROT Oswald, « Introduction à l'édition française de J. R. Searle », *Les Actes de langages*, Paris, Hermann, 1969.

ISSACHAROFF Michaël, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1997.

LESCOT David, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001.

SARRAZAC Jean-Pierre, éd., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé Poche, 2010.

## NOTES

1. Clément Chéroux, « Le déjà-vu du 11-Septembre », *Études photographiques*, n° 20, 2007, [p. 148-173]. Disponible en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/998>, consulté en août 2015. L'auteur explique notamment le rôle joué par les agences de presse dans la circulation de ces images, qui invite à une relecture de l'Histoire, par la coïncidence avec le 60<sup>e</sup> anniversaire de Pearl Harbour. La réappropriation de certains codes visuels de la catastrophe antérieure implique ainsi que « [l']imagerie médiatique du 11 Septembre ne renvoie pas à l'histoire mais à la mémoire, une mémoire passée par le filtre du divertissement hollywoodien et de l'information spectacle ».
2. Le secrétaire d'État des États-Unis, Colin Powell, tente ainsi, lors d'une audition le 5 février 2003, de convaincre le Conseil de Sécurité des Nations-Unies – et l'opinion publique – de la culpabilité du régime en s'appuyant notamment sur des vues satellites, dont la manipulation a été depuis avérée.
3. Ajoutons que dans l'immédiat du 11 septembre sortent un film documentaire : *9/11*, de James Hanlon, Gédéon Naudet et Jules Naudet, États-Unis/France, 2002, 128 min et un groupement de courts-métrages : *11'09''01 - September 11*, réunis à l'initiative du producteur Alain Brigand, réalisés par Youssef Chahine, Amos Gitai, Alejandro González Iñárritu, Shôhei Imamura, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn, Danis Tanovic, 2002, 134 min.
4. De la même manière, David Chase retire l'image du reflet des Twin Towers dans le rétroviseur de la voiture de Tony Soprano dès le début de la saison 4 des *Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007). À l'inverse, les tours réapparaissent dans une vue du générique de *Gossip Girl* (*The CW*, 2007-2012), en ouverture de la 5<sup>e</sup> saison, d'une maladresse bien gênante à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire des attentats.
5. En ouverture de la saison 3, l'épisode « In their own words » de la série *Third Watch* (NBC, 1999-2005) associe les témoignages de vrais secouristes et policiers au quotidien des personnages de la fiction. La question du traumatisme ponctue la suite de la saison, en touchant certains personnages principaux. Postérieure au 11 septembre, la série *Rescue Me* (FX, 2004-2011) abonde dans ce sens.
6. Du théâtre au cinéma avec *A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992 ; du cinéma à la télévision avec *The West Wing*, inspirée de *The American President*, Rob Reiner, 1995 ; de la littérature à l'écran, avec par exemple *Charlie Wilson's War*, Mike Nichols, 2007, d'après George Crile, *Charlie Wilson's War : The Story of the Largest Covert Operation in History*, Londres, Atlantic Books, 2007.
7. De nombreux montages d'extraits disponibles sur Internet visent à prouver que Sorkin utilise les mêmes répliques, les mêmes situations, les mêmes blagues. À notre sens, rien de plus que les marquages récurrents d'un style, comme on peut en trouver dans toute production artistique d'ampleur, en littérature ou au cinéma. Ces montages sont efficaces par leur effet répétitif, mais ne sont probablement pas représentatifs du plaisir du téléspectateur qui goûte à chaque fois un véritable style.
8. Le *cameo* consiste à apparaître dans la fiction, comme le fait Sorkin dans l'ultime épisode de *The West Wing*, « Tomorrow » (722, 2006), se mêlant à la foule venue acclamer la victoire du successeur du président Bartlet.
9. Citons les épisodes « Bottoms up ! » dans *Entourage* (608, 2010) et « Plan B » dans *30 Rock* (518, 2011).

10. Christian Lehmann, « *The West Wing, À la Maison blanche* », *Les Miroirs obscurs, Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Paris, Au Diable vauvert, 2005, p. 381.
11. Cette question est d'ailleurs précisément au cœur du film *Charlie Wilson's War*, réalisé par Mike Nichols, d'après un scénario adapté d'Aaron Sorkin (2007).
12. Nous aurions pu joindre au corpus des épisodes d'une autre série, *Studio 60 on the Sunset Strip* (NBC, 2006-2007) dans lesquels Matt Albie, scénariste en chef de l'émission de divertissement du même nom et Danny Tripp, producteur, sont confrontés à la difficulté de proposer un sketch sur le terrorisme. Ces épisodes, malgré leurs qualités scénaristiques, sont situés à la fin de l'unique saison de la série, déjà en péril et non reconduite, ils ne nous semblent pas développer avec ampleur et distance critique des réflexions sur la représentation du conflit. Ils concernent plus spécifiquement le rapport d'Hollywood au pouvoir et les enjeux d'une fictionnalisation du réel (comment faire de la fiction à partir du réel) quand ce qui nous a paru intéressant pour *The West Wing* et *The Newsroom* est l'écho du réel dans la fiction (comment la fiction produit de l'information).
13. Jean-Pierre Sarrazac, éd., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé Poche, 2010, p. 49.
14. Pierre Sérisier, « Reflets et variations autour de la télévision », *Le Monde des séries*, 2013. Disponible en ligne : [http://seriestv.blog.lemonde.fr/2013/12/19/aaron-sorkin-reflets-et-variations-autour-de-la-television/-\\_ftn2](http://seriestv.blog.lemonde.fr/2013/12/19/aaron-sorkin-reflets-et-variations-autour-de-la-television/-_ftn2), consulté en août 2015.
15. Lehman, p. 383.
16. Michaël Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, Corti, 1985, p. 9.
17. Thibaut de Saint-Maurice, « A la Maison Blanche : quelle éthique pour les hommes politiques ? », *Philosophie en séries, saison 2*, Paris, Ellipses, 2011 [p. 77-87].
18. Pierre Nora. *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux. Les lieux de mémoire*, I, Paris, Gallimard, 1984, p. 19-20.
19. Sur cette question, on peut lire Arnaud Mercier, « Médias et violence durant la guerre du Golfe », *Cultures & Conflits*, n° 9-10, 1993 [p. 377-388]. Disponible en ligne : <http://conflits.revues.org/296>, consulté en août 2015.
20. Chaque nouvelle production de Sorkin appelle son lot de critiques sur la question, on lira par exemple cette compilation et ce sondage d'opinions faits par Ruth Spencer pour *The Guardian* à l'occasion des premiers épisodes de *The Newsroom*, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/02/aaron-sorkin-the-newsroom-sexism>, consulté en avril 2016, ou bien cet article d'Eliana Dockterman pour *The Time*, « Dear Aaron Sorkin, If You Don't Think There Are Enough Good Roles for Actresses, Write One Yourself », qui convoque des déclarations du *showrunner* à propos de la place des femmes dans le système hollywoodien, <http://time.com/3636226/aaron-sorkin-women-roles-hollywood/>, consulté en avril 2016. Deux analyses peuvent être aussi mentionnées : Kristin Ringelberg, « *His Girl Friday (and Every Day) : Brilliant Women Put to Poor Use* », *Considering Aaron Sorkin, Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series*, sous la dir. de Thomas Fahy, Jefferson, McFarland & Co Inc., 2005 [p. 91-100] et Laura J. Shepherd, « *Feminism and Political Strategy in The West Wing* », *Gender, Violence and Popular Culture : Telling Stories*, Oxon, Routledge, 2013 [p. 56-68].
21. Même si cela semble relever d'un trait d'humour, il est suggéré à C.J. Craig dans *The West Wing* (par Josh Lyman) et à Lisa dans *The Newsroom* d'user de leurs charmes pour remercier les soldats.
22. Nous avons consulté un compte rendu de la communication « Femmes de pouvoir, femmes amoureuses : le traitement de la distinction public-privé dans les séries politiques contemporaines » par Manon Garcia pour le colloque *Philoséries, Philosophe avec les séries télévisées, Épisode n° 5 : À la Maison Blanche (The West Wing)*, 5-6 juillet 2013, Université Paris 1. Disponible sur le blog *Un (é)cran de plus*, <http://unecrandeplus.eklablog.com/philoseries-the-west-wing-compte-rendu-lacunaire-partie-2-a93487537>, consulté en août 2015.

23. Cf. Vincent Soulage, « Bartlet, un 'catho de gauche' ? », *TV/Series*, n° 8, décembre 2015. Disponible en ligne : <http://tvseries.revues.org/631>, consulté le 21 décembre 2015.
24. Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010 p. 199-203.
25. David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001 p. 13-14.
26. On citera les succès de *Hidden in This Picture* (1988), *A Few Good Men* (1989) et *Making Movies* (1990) qui ont largement contribué à lancer sa carrière pour l'écran.
27. *The Social Network Behind The Scenes Documentary*. Disponible en ligne : <http://www.imdb.com/video/imdb/vi1594268185/>, consulté en août 2015.
28. Marc Durand, *La Compétition en Grèce antique : Généalogie, évolution, interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 17.
29. Discours de Barack Obama, dimanche 1er mai 2011, 23h35, depuis la Maison Blanche. Disponible en ligne : <https://www.whitehouse.gov/blog/2011/05/02/osama-bin-laden-dead>, consulté en avril 2016.
30. Valérie Pérez, « La parrèsia et les rituels de véridiction dans *The West Wing* », *TV/Series* n° 8, décembre 2015. Disponible en ligne : <http://tvseries.revues.org/658>, consulté le 21 décembre 2015.
31. Charles Girard, « The world can move or not, by changing some words » : La parole politique en fiction dans *The West Wing* », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2 | mai 2010. Disponible en ligne : <http://rrca.revues.org/310>, consulté le 21 décembre 2015.
32. Oswald Ducrot, « Introduction à l'édition française de J. R. Searle », *Les Actes de langages*, Hermann, 1969, p. 34.
33. Cf. Perig Pitrou, « Délibération et circulation des idées entre l'Aile ouest et la Situation Room », *TV/Series*, n° 8, décembre 2015. Disponible en ligne : <http://tvseries.revues.org/668>, consulté le 21 décembre 2015.
34. Et l'enjeu est d'autant plus considérable qu'il s'ajoute à cette maîtrise langagière, du fait de la diffusion et du succès de la série, un effet de politisation du fictionnel. Nous renvoyons ici à l'analyse de l'épisode de *The West Wing* par Ruth Wodack, « *The glocalization of politics in television : Fiction or reality ?* » *European Journal of Cultural Studies*, 13, 1, 2010 [p. 1-20]. Disponible en ligne : <http://www.lancaster.ac.uk/cperc/docs/the-glocalization-of-politics-in-television.pdf>, consulté en avril 2016.
35. Pamela Ezell met ainsi en évidence l'enjeu crucial de la sincérité dans la création sorkinienne : "In Sorkin's world, the characters may be flawed, but only slightly, and they must be working to overcome any personal problem". Ces efforts et cette tenacité sont les garanties de la perpétuelle réaffirmation d'un discours idéaliste et d'un fort attachement du public pour ces personnages bouleversés et touchants. Pamela Ezell, "The Sincere Sorkin White House, or the Importance of Seeming Earnest", *The West Wing : The American Presidency As Television Drama*, sous la dir. de John E. O'Connor et Peter C. Rollins, Syracuse, Syracuse University Press, 2003 [p. 159-174]. On peut également convoquer le concept de "political romance" expliqué par Trevor et Shawn J. Parry-Giles dans *The Prime-time Presidency : The West Wing and US Nationalism*, Chicago, University of Illinois Press, 2006 [p. 21-53].
36. Gaston Bouthoul, *Traité de polémologie*, Paris, Payot, 1991, p. 37.
37. Carl von Clausewitz, *De la guerre* (1832), (trad. Laurent Murawiec), Paris, éd. Librairie Académique Perrin, 1999, p. 46.
38. Esquenazi, p. 185.
39. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1997, p. 42-43.
40. Aristote, *La Poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot*, Paris, Seuil, 1980, p. 53.

---

## RÉSUMÉS

Amplement traités par les médias de l'information, les événements du 11 septembre et leur possible « conclusion » par la mort d'Oussama Ben Laden ont gravé dans l'imaginaire des téléspectateurs du monde entier des images indélébiles. Comment les séries télévisées représentent-elles ces épisodes traumatiques de notre (et de leur) Histoire contemporaine ? L'exemple précis de deux épisodes extraits de créations d'Aaron Sorkin (« *Isaac and Ishmael* », issu de *The West Wing* et diffusé le 3 octobre 2001 sur NBC, et « *5/1* », issu de *The Newsroom* et diffusé le 5 août 2012 sur HBO) met en lumière la manière dont le *drama* a recours à de multiples filtres pour offrir au téléspectateur une lecture intelligente de la guerre invisible contre le terrorisme, qui ne tombe ni dans le sensationnel ni dans le mélodrame. La forte dimension théâtrale de ces séries veille à considérer les dialogues comme des conflits métaphoriques et à trouver dans leur expression une fonction didactique et cathartique. À la manipulation des images à laquelle se prêtent parfois les médias et constamment les terroristes, Sorkin répond par la virtuosité du langage. À défaut de pouvoir (et de vouloir) représenter une guerre et ses conséquences, ces séries exposent le spectacle d'hommes et de femmes sur le front politique et médiatique, conformément à la manière dont sont gérés les conflits modernes.

Widely treated in the news, the events of the 9/11 and their potential conclusion with the death of Osama Bin Laden burned indelible pictures in the imagination of audiences worldwide. How could TV shows represent these traumatic incidents of our (and their) contemporary history ? Two episodes from Aaron Sorkin's creations (« *Isaac and Ishmael* » from *The West Wing*, broadcast on October 3, 2001 on NBC, and « *5/1* » from *The Newsroom*, broadcast on August 5, 2012 on HBO) bring to light how drama can use filters to offer viewers a smart interpretation of this invisible war against terrorism, far from sensationalism or melodrama. The theatrical nature of these TV shows helps to consider dialogues as metaphorical conflicts and to find a didactic and cathartic function therein. Sorkin counters the visual manipulation that the media sometimes recur to, and that the terrorists always mobilize, with this verbal virtuosity. If they cannot show a war and its consequences, these TV shows expose men and women fighting on the media and political fronts - which is how modern conflicts are managed.

## INDEX

**Mots-clés** : Sorkin Aaron, 11 septembre, terrorisme, invisible, théâtre, filtre, parole

**Keywords** : 9/11, terrorism, theater, filter, speech

## AUTEUR

**VANESSA LOUBET-POËTTE**

Docteure en Linguistique française, ses recherches portent sur les mécanismes énonciatifs, sur les caractéristiques esthétiques et pragmatiques et les enjeux intermédiatiques des messages

audio-visuels et de l'adaptation filmique. Enseignante à l'ESPE Aquitaine, Université de Bordeaux, membre du Centre de Recherche en Poétique, en Histoire Littéraire et en Linguistique.