UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE CONCEPTS ET LANGAGES

Laboratoire de recherche Sens, Texte, Histoire

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Langue française

Présentée et soutenue par :

Séverine BARTHES

le : **13 février 2010**

Du « temps de cerveau disponible » ?

Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de *primetime* diffusées entre 1990 et 2005

Sous la direction de :
M. Georges MOLINIÉ Professeur, Université Paris IV-Sorbonne

JURY :

Mme Carmen COMPTE	Professeur, Université Picardie Jules Verne
M. Yves JEANNERET	Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
M. Fabrice de la PATELLIÈRE	Directeur de la Fiction, Canal Plus
M. Marc LITS	Professeur, Université Catholique de Louvain
M. Georges MOLINIÉ	Professeur, Université Paris IV-Sorbonne

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherches, M. Georges Molinié, pour l'attention qu'il a portée à mon travail, ses conseils avisés, sa bienveillance et son soutien tout au long de ces années. Sans ses encouragements, rien n'aurait été possible.

Je remercie également Mme Carmen Compte et M. Yves Jeanneret, pour avoir accepté de siéger dans ce jury et être rapporteurs de mon travail. Je remercie aussi pour leur présence dans ce jury, malgré la distance ou leurs occupations professionnelles, M. Marc Lits et M. Fabrice de la Patellière. Leur regard sur ce travail est précieux.

Je remercie Jean-Christophe Vignes, sans qui ce travail n'aurait pu être finalisé. Son soutien, son attention et son affection m'ont soutenue à chaque instant.

Mon affection et ma gratitude vont à ma famille : mes parents, ma sœur, mon frère.

Je remercie chaleureusement, pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apportée et leur soutien sans faille, Nathalie Froloff et Anthime Caprioli.

Je tiens aussi à remercier, que ce soit pour leur aide, leur conversation stimulante, leurs pistes, leur regard sur mes travaux ou leurs encouragements : Diane Arnaud, Dominique Attal, Alain Carrazé, Isabel Ducastel, Yasmina Farber, Jérôme Ferec, Antoine de Froberville, Laurent Havre, Mohammed Kourdi, Benoît Lagane, Hermance Lapeyre, Henri Larski, Delphine Leroux, Loïc Leroux, Romain Nigita, Juliette Nollez, Christelle Reggiani, Ivanne Rialland, Eric Vérat, Roselyne de Villeneuve, Barbara Villez, Martin Winckler et Sarha Zibani.

Enfin, pour leur aide administrative, technique ou pratique, je remercie Yamina Mokhbi et les documentalistes et techniciens de l'Inathèque de France.

Sommaire

REMERCIEMENTS 3

SOMMAIRE 5

INTRODUCTION 7

PARTIE I SEUILS 65

INTRODUCTION DES SEUILS DANS UNE SERIE TELEVISEE ? 67

CHAPITRE PREMIER « UNTITLED » 73

CHAPITRE 2 SERIES A "CREDITS" : SEMIOSTYLISTIQUE DU GENERIQUE 141

CHAPITRE 3 « PRECEDEMMENT DANS… » 193

CHAPITRE 4 L'EPIGRAPHE EST AILLEURS 223

CHAPITRE 5 « FROM TV, WITH LOVE » 253

CHAPITRE 6 « YOU GIVE US SIXTY MINUTES, WE'LL GIVE YOU THE WORLD » 273

CHAPITRE 7 « STICK AROUND ! » 289

CONCLUSION LA RHETORIQUE DES SEUILS 311

PARTIE II LA TÉLÉVISION AU SECOND DEGRÉ 315

INTRODUCTION LE PALIMPSESTE TELEVISUEL 317

CHAPITRE 8 PRODUIRE EN SERIES : POUR UNE RHETORIQUE DU SPIN OFF 345

CHAPITRE 9 D'UNE SERIE L 'AUTRE : LE CROSSOVER 409

CHAPITRE 10 DE LA CITATION A L 'ALLUSION : L 'ESTHETIQUE DU CENTON 447

CONCLUSION LA TELEVISION AU SECOND DEGRE 511

CONCLUSION DU « TEMPS DE CERVEAU DISPONIBLE » ? 515

BIBLIOGRAPHIE 520

INDEX 557

TABLE DES MATIERES 563

Introduction

Les séries télévisées ont longtemps oubliées des études universitaires en France : considérées comme de simples divertissements sans valeur esthétique ou des produits industriels destinés à remplir les journées de programmation de plus en plus longues, elles ont souvent été diffusées en France de manière discontinue et désordonnée. Cela explique sans doute en grande partie le mépris auquel elles étaient, jusqu'à peu, confrontées, puisqu'elles ne pouvaient paraître que légères, sans fond ou sans queue ni tête. Les séries télévisées américaines ont subi, quant à elle, une sorte de double peine, cumulant les préjugés concernant à la fois la série télévisée contemporaine[1] et l'industrie culturelle américaine.

En outre, elles posent avec une acuité toute particulière les problèmes de la définition du champ de la recherche universitaire et de la légitimité de l'objet d'étude. En effet, ce qui définit normalement la démarche scientifique, ce sont davantage les méthodologies mises en œuvre et la rigueur de l'étude que la légitimité sociale de l'objet étudié. Cependant, les productions de culture populaire ont souvent été confrontées à ce problème, notamment en France qui n'a pas réellement de tradition

[1] En effet, certaines séries françaises patrimoniales sont unanimement considérées comme des chefs d'œuvre, au contraire des productions plus modernes.

de *cultural studies*. L'étude des séries télévisées américaines posait en outre le problème de la légitimité de leurs études en France, puisqu'elles n'appartiennent pas notre culture. Cependant, il nous semble qu'une étude de la fiction télévisée qui s'appuierait à la fois sur l'approche formaliste spécifiquement française et européenne et sur la réflexion matérialiste et dénuée de préjugé axiologique issue des *cultural studies* anglo-saxonnes peut être une troisième voie intéressante à explorer.

Si l'objectif à atteindre est cette troisième voie, nous comprenons alors facilement la légitimité à conduire une étude des séries télévisées américaines dans le cadre d'une équipe d'accueil s'appelant « Sens, Texte, Histoire » et avec une approche mallant sémiologie, rhétorique et stylistique. La formation scientifique en Lettres et en Linguistique permet ainsi une assise théorique suffisamment solide pour dessiner une théorisation formelle de notre objet d'étude qui se détache du flou terminologique et méthodologique qui entache trop souvent les études de type culturaliste.

I. Les séries télévisées : une forme primordiale de la télévision délaissée par la recherche universitaire.

La série télévisée se trouve aujourd'hui dans une situation paradoxale : alors qu'elle est présentée par beaucoup comme la forme télévisuelle par excellence, qu'elle occupe un temps d'antenne sans cesse croissant et que son influence sur les autres types de programmes n'a jamais été aussi grande, le discours universitaire à son sujet est quasi-inexistant en France.

A. Les séries télévisées : une forme économiquement et culturellement majeure aux États-Unis.

Les fictions sérielles et feuilletonesques ont été présentes sur les ondes télévisées dès le début de leur exploitation commerciale. Ce sont donc, comme tout objet culturel, des formes de narration historiquement marquées. Nous ne nous intéressons, dans cette thèse, qu'aux séries télévisées produites après 1990. Cependant, elles ne sont pas nées *ex nihilo* et sont le produit de quarante ans d'histoire de télévision non seulement de soirée, mais aussi de journée puisque les feuilletons quotidiens, les *soap operas*, ont fortement influencé les séries dramatiques de soirée de notre corpus. En outre, il est impossible de saisir les enjeux réels de ces programmes sans s'intéresser aux conditions industrielles dans lesquelles ils naissent : la télévision est une structure économique qui, contrairement à la représentation mentale la plus répandue en Europe continentale, influence tous les aspects d'un programme, même ceux qui en paraissent le plus déconnectés. C'est pourquoi nous commencerons cette introduction par une présentation de l'organisation industrielle de la télévision aux États-Unis ; nous définirons ensuite quels sont les grands principes du *soap opera* en tant que forme télévisuelle ; enfin, nous proposerons un rapide historique de la série de soirée afin que nos lecteurs puissent avoir tous les éléments contextuels nécessaires à la compréhension de notre travail[2].

1. Quelques éléments sur la structure économique de la télévision américaine.

Contrairement aux télévisions européennes, la télévision américaine a dû faire face à un problème de diffusion spécifique : le fait que le pays s'étende sur trois fuseaux horaires. Des télévisions centralisées, diffusant les mêmes programmes au

[2] Ce travail de synthèse s'appuie sur plusieurs ouvrages et sites : Alain Carrazé, *Les Séries télé*.- Paris : Hachette, coll. « Toutes les clés », 2007 ; Martin Winckler, *De* Zorro *à* Friends, *60 ans de téléfictions américaines*.- Paris : Librio, coll. « Repères », 2005 ; la rubrique « Vus d'en haut » du site pErDUSA ([en ligne] URL : http://www.a-suivre.org/usa/articles.php3, consulté le 5 février 2008) ; les synthèses historiques par *network* du site Teletronic Classic TV Shows ([en ligne] URL : http://www.teletronic.co.uk, consulté le 6 février 2008).

même moment sur tout le territoire, n'étaient pas possibles. La solution trouvée a été d'avoir d'un côté des stations de télévision locales, réparties sur tout le territoire, et de l'autre des têtes de pont proposant des programmes : ce sont les *networks*. Les stations locales ont ainsi la possibilité de s'affilier à une (plus rarement deux) tête(s) de pont nationale(s) pour reprendre tout ou partie de leurs programmes (le reste de la grille étant occupé par des programmes locaux, par exemple des journaux télévisés de proximité).

Les chaînes américaines les plus connues en France — NBC, CBS et ABC — sont ces têtes de ponts proposant aux stations locales leurs programmes. Cela ne les empêche pas de détenir quelques stations en propre, mais leur nombre est limité par la FCC — Federal Communications Commission, sorte de CSA américain, mais aux pouvoirs bien plus étendus. Certains chaînes qui ont repris cette structure de diffusion (une tête de pont nationale proposant des programmes à des stations de télévision locales) sont aussi appelées *network*, même si elles ne répondent pas aux critères définitoires du FCC (qui a établi un certain nombre de règles industrielles à respecter pour les *networks*) : c'est le cas de la FOX (voir *infra*) qui, en diffusant moins de vingt heures de programmes hebdomadaires, n'est pas considéré comme un *network* du point de vue de la loi, ou de The CW. On en compte aujourd'hui environ une vingtaine.

La trois *networks* historiques sont issus de réseaux de radiodiffusion. Aux débuts de la télévision américaine, cependant, il y avait un quatrième *network*, DuMont, fondé par un ingénieur américain qui avait amélioré la technologie des tubes cathodiques. Mais il ne réussit pas à s'installer face à ses concurrents et arrêta ses activités en 1956. Le vrai quatrième *network* sera FOX, qui devient un vrai concurrent pour les *Big Three* — c'est ainsi que sont surnommées ABC, CBS et NBC — dans les années 1990.

À côté de ces *networks*, qui sont assez comparables à nos chaînes hertziennes en termes de couverture du territoire, il existe deux autres types de chaînes, créées à partir des années 1970 : d'une part, les chaînes du câble et du satellite ; d'autre part, les chaînes dites « Premium ». Les chaînes du câble et du satellite ont une grille de programmation nationale diffusée sans l'intermédiaire de stations locales, par le biais d'abonnement à des bouquets de chaînes. Ce sont par exemple USA Network, ESPN, A&E, Comedy Central, TNT… Les chaînes « Premium » proposent des programmes diffusés nationalement par le biais

d'abonnement spécifique, comme, en France, Canal Plus. Leur nombre est beaucoup plus restreint et les plus connues sont HBO et Showtime. Il existe aussi des chaînes locales non affiliées, qui, en termes de séries télévisées, rediffusent les grands succès des *networks* après les avoir achetés aux studios sur le marché de la syndication, accessible après la production de cent épisodes. Ces chaînes ont donc toute latitude sur leurs grilles de programmation, contrairement aux chaînes locales affiliées.

Chacune de ces structures a sa propre pyramide de financement. Le cas le plus simple est celui des chaînes « Premium » qui ne sont financées que par l'achat d'abonnements et ne diffusent pas de publicités. Cela leur permet de s'affranchir des demandes d'audience minimale des annonceurs, par exemple, et de proposer des programmes réellement différents de ceux des *networks*.

Ces derniers, en revanche, ne sont financés que par la publicité, dont 44% du marché total passait par la télévision au premier semestre 2006[3]. En 2007, pour quarante et une minutes de programmes sur *un network*, on compte en moyenne deux minutes et trente secondes de promotions pour la chaîne ou le *network*, quatre minutes de publicité locale et douze minutes de spots nationaux. Les incrustations sur l'écran, au cours d'une série, sur les émissions à venir ou tel événement de programmation, permettent de maximaliser l'autopromotion et de faire éventuellement baisser le temps alloué à cette dernière au profit des annonceurs. Dans cette économie, une station locale affiliée a deux sources principales de revenus : des indemnités de la part de la tête de pont à laquelle elle est affiliée, qui se montent à environ 10% du montant des annonces publicitaires nationales vendues par le *network* ; l'intégralité des revenus générés par les spots locaux. La tête de pont, pour sa part, a ce qui reste après le versement des indemnités, soit environ 90% du montant des spots de publicité nationale. Ce marché publicitaire des *networks* pesait, au premier semestre 2006, 12,3 milliards de dollars, soit environ 17% du marché total national de la publicité, tous supports confondus. Les revenus générés par les seules stations locales, pour leur part, s'élevait à 7,7 milliards de

[3] À titre de comparaison, la presse touchait, au même moment, environ 31% du marché publicitaire et Internet 6,5%.

dollars. Les chaînes du câble et du satellite, sur la même période, ont engrangé 8,1 milliards de dollars de recettes publicitaires.

Les espaces publicitaires des *networks* sont majoritairement vendus en mai, lors des *upfronts*. Il s'agit d'une période lors de laquelle ils invitent les annonceurs pour leur montrer leur nouvelle grille de programmes et, éventuellement, les résultats d'audience de la saison passée. Les annonceurs analysent alors la nouvelle grille, estiment la pénétration possible du programme par rapport au public qu'ils veulent toucher et achètent des lots d'écrans pour l'année. Le prix est ainsi fixé des mois avant la diffusion même de l'émission et les *networks* assurent des audiences minimales à leurs annonceurs. S'ils ne les atteignent pas, ils les dédommagent alors en leur donnant des espaces dans d'autres émissions. Dans ces conditions, il est nécessaire, pour les chaînes, de proposer soit des séries qui, au fur et à mesure des années, sont devenues des piliers de la grille, soit des nouveaux concepts particulièrement séduisants ou rassurants : c'est pour cela qu'il y a régulièrement des vagues de *spin offs*, qui, en étant dérivées d'un programme qui fonctionne bien, sont censés représenter une prise de risque moindre.

Les *upfronts* permettent aux *networks* de vendre 75 à 80% des espaces publicitaires de l'année. Les 20 à 25% restants, qui constituent le *scatterd market* (« marché dispersé »), servent à proposer les spots donnés en dédommagement et le résiduel est remis en vente à chaque début de trimestre, avec des chiffres de vente réactualisés selon les audiences effectivement réalisées. Cette situation explique que les chaînes ne laissent pas beaucoup de temps à une série qui fait de mauvais résultats ou qui peine à décoller, car le marché dispersé peut sauver une mauvaise saison. Ainsi, en mai 2004, ABC arrive à vendre, malgré les échecs de sa saison précédente, 75% de ses espaces, avec des garanties d'audience beaucoup plus basses que ses concurrentes. Les nouvelles séries, telles *Desperate Housewives* (idem), ne convainquaient pas les annonceurs : pour cette dernière, seule une faible partie des espaces était vendue en mai, au prix de 150 000 dollars. La série connut le succès que l'on sait : fin septembre, le prix était passé à 255 000 dollars ; en janvier 2005, à 400 000 dollars. Certains annonceurs, qui n'avaient pas cru à la série en mai ont donc dû augmenter leur budget pour acheter, sur le marché dispersé, des espaces publicitaires très chers dans cette série finalement très populaire.

La façon dont l'audience est mesurée pour évaluer le prix des différentes cases est différente du système français. Chaque semaine, l'institut Nielsen — l'équivalent de notre Médiamétrie — publie les Top 10 et 20 des programmes, c'est-à-dire les dix ou vingt programmes ayant fait les meilleures audiences. Mais ce chiffrage est relativement approximatif. C'est pourquoi, quatre fois par an ont lieu les *sweeps* — en novembre, février, avril et juillet. Durant ces périodes, l'institut Nielsen envoie des cahiers de visionnage dans un certain nombre de foyers, de la côte Est à la côte Ouest en balayant (d'où le nom de *sweeps*) tout le pays. Les membres des foyers retenus remplissent très précisément ces documents pendant les quatre semaines de l'année choisies par Nielsen pour mesurer les audiences. Ce sont les chiffres obtenus par les chaînes pendant ces périodes qui déterminent les audiences de référence sur lesquelles sont fondés les prix de vente des espaces publicitaires. C'est pourquoi il est impératif pour les *networks* d'engranger les chiffres les plus hauts possible afin de rentabiliser au maximum leur grille de l'année suivante — avec la quasi-assurance, pour les maisons de production, de voir être renouvelées les séries ayant réalisé de bonnes audiences. À cette fin, les producteurs rivalisent d'inventivité pour rendre les épisodes concernés particulièrement attractifs : *crossover*, *guest stars*, départ d'un personnage moteur de la série ou arrivée d'un nouveau personnage incarné par un acteur populaire… Les *sweeps* sont ainsi toujours des moments très attendus par les amateurs de séries qui savent qu'ils y verront des épisodes particulièrement soignés.

En ce qui concerne les maisons de production, le modèle économique est celui de « *deficit financing* » : le coût d'un épisode de série télévisée est supérieur à son prix de vente au *network*. En contrepartie, tous les droits appartiennent à la firme, et non à la chaîne. Ainsi, ce sont les maisons de productions qui revendent la série aux chaînes locales (pour la diffusion en syndication) et aux chaînes câblées, qui s'occupent des ventes à l'étranger, qui gèrent les droits concernant l'exploitation en DVD ou en VOD, qui créent les éventuels produits dérivés…

2. Quelques jalons sur le soap opera de journée.

Dès les débuts de la radiodiffusion aux États-Unis, un certain nombre de programmes étaient sponsorisés par des annonceurs qui en finançaient la production[4]. Les fictions sentimentales de journée à destinations des ménagères étant majoritairement sponsorisées par les entreprises de savon et de produits d'hygiène et d'entretien, on les a assez rapidement nommées *soap operas*. Certaines de ces entreprises sont d'ailleurs encore propriétaires de quelques *soaps* diffusés encore aujourd'hui à la télévision. Ces programmes sont des feuilletons quotidiens, qui mettent en scène plusieurs familles (ce qui implique la présence de très nombreux personnages) et visent le public des femmes au foyer, d'où leur diffusion entre onze heures (elles sont occupées avant) et seize heures (les enfants rentrant de l'école). Ils sont diffusés cinq jours par semaine, sans rediffusion ni interruption pendant les vacances. Ces conditions ont pout conséquences un style bien particulier : le tournage se fait uniquement en studio et en vidéo à plusieurs caméras pour d'évidentes raisons de coût. Le dialogue a une place extrêmement importante, afin que la série soit facilement suivie même sans être devant l'écran. En outre, ce type de scène est plus simple à produire et nécessite moins de mise en place que des scènes d'action, ce qui est rendu nécessaire par le rythme de tournage d'un épisode par jour.

Le *soap* se caractérise par un entremêlement d'histoires mélodramatiques fondées sur le rebondissement, le quiproquo et la révélation (notamment de paternité ou de gémellité cachée). Les différents fils de l'intrigue sont donc dévoilés au fur et à mesure des épisodes successifs, selon une structure spiralique qui permet, par la redondance de l'information, une bonne réception de ces programmes, même si nous sommes occupés pendant la diffusion ou que nous manquons un épisode.

The Guiding Light, mis à l'antenne sur CBS en 1952, a fini sa carrière le 19 septembre 2009 et a le record, toutes catégories confondues, du programme diffusé le plus longtemps à la télévision : cinquante-sept saisons (soixante-douze si l'on compte ses saisons radiodiffusées : ce soap a été mis sur les ondes cinq jours après le début du deuxième mandat de Franklin D. Roosevelt). Produit par Procter &

[4] En plus des différentes sources que nous avons déjà citées, cette partie doit beaucoup aux différents travaux de Carmen Compte consacrés au *soap opera*, sur lesquels nous nous sommes appuyée tout au long de cette thèse.

Gamble, il narre les aventures des familles Bauer, Spaulding, Chamberlain, Reardon et Lewis.

Si les ressorts narratifs sont simples, les thèmes abordés sont souvent progressistes. De nombreux Américains ont été confrontés pour la première fois au SIDA ou à l'homosexalité à travers les aventures des personnages de ces feuilletons qui ont joué un rôle majeur dans de nombreuses avancées sociales. Enfin, ces dernières décennies, la forme du *soap opera* s'est sophistiquée et s'est hybridée avec des genres *a priori* éloignés, comme la science-fiction ou le fantastique.

3. Une approche historique de la série de soirée aux États-Unis.

À ses débuts, la télévision ne pouvant, techniquement, n'émettre que des images en direct, les programmes les plus courants étaient les retransmissions d'événements sportifs et les captations de théâtre. C'est en 1946, soit deux ans après l'apparition des premières grilles de programmation, que la première série télévisée est diffusée : il s'agit de *Faraway Hill* (inédit en France), un *soap opera* de soirée diffusé sur DuMont[5]. En 1947, toujours sur le même réseau, est programmé *Mary Kay and Johnny* (inédit en France), la première *sitcom* tandis que c'est NBC, en 1949, qui crée le premier *soap opera* de journée télévisé, *These Are My Children* (inédit en France).

Les années 1950 sont souvent considérées comme le premier Âge d'or de la télévision américaine. C'est durant cette décennie que se structurent les grands genres télévisuels qui persistent aujourd'hui. La *sitcom* qui crée le dispositif actuel — tournage à trois caméras, en public et en un nombre de prises minimum —, *I Love Lucy / L'extravagante Lucy* apparaît en 1951 sur CBS. Elle est aussi une des premières séries tournées à Hollywood, l'industrie cinématographique ayant compris qu'elle avait tout intérêt à rentabiliser ses décors en les réemployant dans des

[5] Il s'agit du premier *soap opera* diffusé sur un vrai réseau de télévision. Quelques mois auparavant, en effet, la chaîne WRGB, la chaîne expérimentale de General Electric à Shenectady, avait diffusé *War Bride* (inédit en France), un *soap* en treize épisodes narrant les aventures d'un G.I. rentrant de la guerre avec une nouvelle fiancée. Cependant, il se peut tout à fait que d'autres chaînes locales aient auparavant diffusé de tels programmes et que toute trace en ait été perdue.

fictions télévisées. Cette série est née de la volonté de Bill Paley de contrer NBC et de proposer, dans ce but, des programmes différents, par exemple des *sitcoms* de trente minutes alors que NBC programmait beaucoup, à cette époque, d'émissions musicales et de spectacle vivant en direct. Produite par Lucille Ball (une star des programmes radiodiffusés de CBS) et son mari, Desi Arnaz, cette série narrait les aventures de Lucy Ricardo, une femme au foyer qui rêvait d'une carrière artistique, malgré les réserves de son mari, un chef d'orchestre. Elle connut rapidement des sommets d'audience et est restée célèbre pour la « collusion » entre la vie de Lucille Ball et celle de Lucy : ainsi, quand l'actrice accoucha de son premier fils, Lucy, à l'écran, accouchait également d'un fils.

La vague du western à la télévision commence à la fin des années 1940, avec *The Lone Ranger* (inédit en France), le premier programme de la chaîne ABC à intégrer le Top 10 de Nielsen Ratings. Cette série reprenait la figure mythique dans la culture populaire américaine du Lone Ranger : un ancien Texas Ranger qui, masqué et aidé de Tonto, un Amérindien laconique, sauve la veuve et l'orphelin. Plutôt destinée aux enfants à l'origine, la série a cessé en 1957, quand la tendance était à des programmes plus adultes. En 1955, ABC met à l'antenne une soirée « *Warner Bros Presents* », produite par le studio de cinéma et comprenant trois séries(toutes inédites en France) : *King's Row*, *Casablanca* et *Cheyenne.* Seule cette dernière connut le succès et eut, dès la saison suivante, sa propre case : elle ouvrit la voie à des dizaines de westerns sur les différentes chaînes et montra également que les téléspectateurs pouvaient s'intéresser à des programmes qui étaient préenregistrés, et non pas diffusés en captation directe[6]. Cet accord entre la chaîne ABC et le studio Warner Bros marqua ainsi l'intérêt croissant d'Hollywood pour la télévision, signa la fin de la télévision en direct et permit l'émergence de l' « Âge d'or » de la télévision américaine. CBS, pour sa part, lança en 1955 *Gunsmoke / Police des Plaines*, adaptée d'un format radiodiffusé dès 1952. La première saison ne fut pas très bonne, mais dès la saison suivante, le succès fut au rendez-vous et la série devint une habituée du Top Ten. De 1957 à 1961, elle fut même la série la plus regardée de la télévision américaine. Au milieu des années 1960, l'audience baissa drastiquement

[6] Les fictions passent donc du statut d'émissions de flux à celui d'émissions de stock et cette innovation autorise les rediffusions

et la série manqua d'être annulée. Les rumeurs de cette annulation allèrent jusqu'au Congrès, où le sénateur Robert C. Byrd se plaignit de la disparition programmée de la série. En outre, la femme de William Paley, le patron de CBS, adorait ce programme. Paley décida donc de lui donner une seconde chance en la passant, à la rentrée 1967, du samedi au lundi : alors que la série avait quitté le Top Ten en 1962, elle fut cette saison-là classée quatrième et elle ne le quitta qu'en 1973, deux ans avant son annulation. Avec vingt saisons à son actif, c'est encore à ce jour la série non animée ayant eu la plus longue longévité[7].

En 1959, NBC lance *Bonanza* (idem), une des séries les plus populaires de toute l'histoire de la télévision américaine (elle fut première du Top Ten de 1964 à 1967). D'une longévité exceptionnelle (quatorze saisons), cette grande saga familiale lança la carrière de Michael Landon (le père de la famille de *The Little House On the Prairie / La Petite Maison dans la prairie*). D'autre part, sponsorisée par RCA qui voulait promouvoir ses téléviseurs couleurs, la série fut l'une des premières à être diffusée en couleurs. Les revendeurs de télévision ont d'ailleurs souligné, à l'époque, que la beauté des décors de la série poussait les acheteurs vers les téléviseurs RCA. Quand, en 1973, la série s'arrêta, les ventes de téléviseurs couleurs avaient pour la première fois dépassé les ventes de téléviseurs noir et blanc. À la fin des années 1950, sept des dix programmes les plus regardés sont des westerns.

Cette décennie voit aussi la maturation du genre policier. En 1951, NBC adapte à la télévision son feuilleton radiodiffusé *Dragnet*, qui devient la série télévisée policière la plus populaire de l'époque. Elle fut aussi l'une des premières séries diffusées enregistrées et non en direct, ce qui permit des rediffusions qui ne furent pas sans effet sur le retour de la série en 1967 (elle avait été en effet annulée en 1959). L'originalité de cette série résidait en grande part dans son réalisme : narration typique, dans sa forme, du documentaire ; affaires et idées de scénario issues des archives de la police de Los Angeles ; grande attention portée aux détails du travail quotidien de la police ; utilisation du jargon des policiers… Le personnage de Joe Friday a tellement marqué l'imaginaire américain que, outre cette reprise de la série en 1967, il y en eut plusieurs *remakes* : une série de syndication fut produite

[7] Il nous faut en effet préciser « non animée » puisque *The Simpsons / Les Simpson* viennent d'entamer leur vingt et unième saison, brisant le record de *Gunsmoke* jusque là inégalé.

en 1989 et 1990 ; dans celui de 2003 diffusé sur ABC et produit par Dick Wolf, Joe Friday a quitté les Mœurs pour la Brigade Criminelle.

Comme habituellement au début des années 1950, *Dragnet* avait une durée de trente minutes. C'est au cours de cette décennie que la série policière passe à un format d'une heure à la fin de cette période et acquiert la structuration en actes, dictée par les coupures publicitaires, et l'usage du *cliffhanger* de fin d'actes, caractéristiques que cette forme connaît encore aujourd'hui. Certaines séries ont ainsi connu un changement de format au cours de leur diffusion : *Alfred Hitchcock Presents*, en 1955 sur CBS, dure trente minutes et, en 1962, passe à soixante minutes, en changeant de titre, *The Alfred Hitchock Hour*. Dans un autre genre, *Gunsmoke* (idem), initialement d'une durée d'une demi-heure, passe au format d'une heure en 1961. Les séries policières de la seconde moitié de la décennie et les séries juridiques — genre qui apparaît à cette période avec, par exemple, *Perry Mason* (idem) en 1957 sur CBS — font ainsi soixante minutes. En 1958, ABC met à l'antenne *77 Sunset Strip* (inédit en France), toujours en partenariat avec la Warner Bros : la série narre les enquêtes de deux détectives privés accompagnées d'une jolie assistante, à Hollywood. Le succès fut tel que la concept fut décliné dans d'autres villes, donnant lieu à trois séries dérivées, inédite en France : *Hawaiian Eye*, *Bourbon Street Beat* et *Surfside Six*. Quarante ans plus tard, *CSI / Les Experts* reprend le même procédé de dérivation.

Enfin, le genre fantastique prend son essor avec la série anthologique *The Twilight Zone / La Quatrième Dimension*, qui marque durablement l'imaginaire télévisuel et cinématographique américain.

NBC, dans les années 1960, se spécialise dans les séries d'espionnage : *The Man From U.N.C.L.E. / Des agents très spéciaux* et sa série dérivée *The Girl From U.N.C.L.E. / Annie, agent très spécial*, puis *Get Smart / Max la Menace* et *I Spy / Les Espions*. Cette dernière série a joué un grand rôle dans la reconnaissance des droits civiques : en effet, l'un des deux protagonistes est joué par Bill Cosby, dans une des toutes premières apparitions en soirée d'un Afro-Américain dans un rôle principal. Certaines stations affiliées dans les États du Sud ségrégationnistes refusèrent de diffuser la série. Ils durent cependant céder et Bill Cosby fut récompensé par trois Emmy Awards. La preuve était faite qu'un protagoniste Afro-Américain n'était pas un obstacle au succès d'un programme.

Les deux réseaux concurrents — DuMont a cessé d'émettre en 1956 — proposent des séries relevant d'autres approches : ABC diffuse *The FBI / Sur la piste du crime* et CBS renouvelle le genre de l'espionnage en l'hybridant avec celui du *western* empreint de fantaisie, avec *The Wild Wild West / Les Mystères de l'Ouest*. En 1966, ce réseau propose ce qui va devenir le prototype de la série d'espionnage, avec *Mission : Impossible* (idem).

Plus globalement, les scénaristes et les producteurs s'intéressent aux aspirations humanistes et à l'exploration du monde : des séries comme *Tarzan* (idem) ou *Daktari* (idem) expriment les premières convictions écologiques tandis que la série télévisée américaine commence à développer une forme narrative promise à une grande fortune, l'exploration de la société américaine dans sa diversité, à travers la figure de la petite ville américaine isolée : *The Fugitive / Le Fugitif*, *Run Your Life / Match contre la vie*, *The Immortal / L'immortel* et, évidemment, *The Invaders / Les Envahisseurs*. *The Fugitive / Le Fugitif* est un succès hors-norme pour ABC, qui est encore, dans les années 1960, l'*outsider* de la télévision américaine : le dernier épisode de la série, en 1967, a été le record d'audience de la télévision américaine, jusqu'à ce qu'il soit brisé par *Dallas* (voir *infra*). La science-fiction se développe au-delà de cette seule série, avec une série anthologique héritière de *The Twilight Zone / La Quatrième Dimension* : *The Outer Limits / Au delà du réel*. Mais c'est surtout *Star Trek* (idem) qui est la production majeure de cette époque, tant par son impact social que par ses nombreuses séries dérivées.

Le marché de la *sitcom*, dans les années 1960, est dominé par les comédies rurales de CBS. *The Andy Griffith Show* (inédit en France) — mis à l'antenne en 1960 sous la pression du sponsor d'une autre série inédite chez nous, *The Danny Thomas Show*, General Food —, présente les histoires des habitants d'une petite ville de Caroline du Nord, Mayberry. Durant ses huit années de production, elle fut dans le Top 10 de Nielsen Ratings, même après le départ de la star Don Knotts. Elle fut remplacée par une autre comédie rurale se passant dans la même ville, *Mayberry RFD* (la série avait déjà connu une dérivation, avec *Gomer Pyle, USMC*, qui se passe dans le milieu de la Marine américaine ; ces deux séries sont inédites en France). L'autre grande série de cette veine sur CBS fut *The Beverly Hillbillies* (inédit

en France), diffusée à partir de 1962 : une famille de *péquenauds*[8] trouve du pétrole sur sa propriété et part s'installer en Californie du Sud, ce qui fournit moult intrigues tournant autour du choc entre l'absence d'éducation de la famille Clampett et la civilisation urbaine. Beaucoup critiquée à ses débuts à cause des nombreux clichés qui la traversaient, la série connut un grand succès et devint en six semaines le programme le plus regardé de la saison. L'épisode « The Giant Jackrabbit », diffusé en janvier 1964, reste même encore à ce jour l'épisode de *sitcom* le plus regardé de toute l'histoire de la télévision. Elle fut évidemment, comme c'était l'habitude à cette époque, dérivée et donna naissance à deux autres comédies rurales : *Petticoat Junction* (idem) en 1963 et *Green Acres* (idem) en 1965. Toutes ces séries étaient de grands succès d'audience, régulièrement dans le Top Ten de Nielsen Ratings. Mais les cadres de la chaîne craignirent que cette accumulation de comédies rurales ne donne de la chaîne une image démodée aux annonceurs qui cherchent en priorité à toucher les jeunes gens et les ménages urbains. En 1971, alors que l'audience est toujours au rendez-vous, toutes les *sitcoms* rurales disparaissent de la grille de CBS.

L'autre grande tendance des *sitcoms* de cette décennie sont les séries teintées de fantaisie, dont l'exemple le plus réussi est sans conteste *Bewitched / Ma Sorcière bien aimée*, diffusée de 1964 à 1972 sur ABC. Dès sa première saison, elle se classa directement, en termes d'audience, derrière *Bonanza* (idem). La réussite du programme réside sans doute dans le fait qu'elle n'est pas entièrement du côté du fantastique, mais tient bien le milieu entre la fantaisie et la réalité, tout en proposant, en un second degré propre à la télévision américaine, une parodie légère du monde de la publicité. Cependant, ce grand succès de la chaîne ne doit pas masquer le fait qu'à cette époque, ABC est toujours bon dernier des *networks* et, dans le milieu de la télévision, circulait cette plaisanterie: « *Want to end the Vietnam war ? Air it on ABC : it'll be over in thirteen weeks !*[9] ».

---

[8] Le *hillbilly* est un stéréotype sociologique appliqué, à l'origine, aux habitants des Appalaches. Le terme s'est ensuite élargi pour désigner toute personne inculte et attachée à son territoire, vivant souvent dans des remorques ou des bicoques rurales avec de nombreux enfants. En France, l'incarnation d'*hillbilly* la plus connue est sans doute celle du film *Delivrance* de John Boorman ou, pour les plus jeunes, le personnage de Cletus Spuckler et sa famille dans *The Simpsons / Les Simpson*.

[9] « Vous voulez en finir avec la guerre du Vietnam ? Diffusez-la sur ABC : elle ne passera pas les treize semaines ! » Le laps de temps de treize semaines correspond au nombre d'épisodes qu'une chaîne commande généralement pour une nouvelle série, soit approximativement une demi-saison.

À cette époque, pourtant, ABC faisait preuve d'originalité. *Peyton Place* (idem), une autre nouveauté de la rentrée 1964, tenta d'imposer une histoire feuilletonesque dans un programme de soirée en reprenant les structures narratives des *soap operas* de journée, bien avant *Dallas* (idem). À l'instar des programmes dont elle était inspirée, la série traitait de sujets sociaux assez sensibles pour l'époque, comme l'avortement, les enfants illégitimes et les problèmes sexuels, ce qui ne manqua pas de choquer les critiques, mais pas le public qui s'enthousiasma pour la série. ABC la diffusait deux fois par semaine (le mardi et le jeudi) et les deux diffusions figurèrent dans le Top Twenty pour cette première saison. Fort de ce succès, la chaîne décida alors de passer à trois épisodes par semaine à la saison suivante (les mardis, jeudis et vendredis), mais cela était trop pour un programme de soirée. La série repassa donc à une diffusion bihebdomadaire et finit même sa carrière, en 1969, à raison d'un épisode par semaine.

Les années 1970 voient un ton plus libre faire son apparition à la télévision. Parmi les *sitcoms* de la décennie, deux programmes de CBS sont particulièrement révélateurs de cette situation : *The Mary Tyler Moore Show* (inédit en France) et *All in the Family* (idem). La première, en 1970, est tout à fait caractéristique de la volonté de la chaîne d'attirer un public plus jeune (rappelons que l'année suivante, CBS annule toutes ses comédies rurales), en mettant en scène une jeune femme célibataire qui sort des clichés de l'époque : elle assume son indépendance et ne cherche pas l'homme idéal pour devenir femme au foyer. Elle a bien évidemment des rendez-vous galants — et de *vrais* rendez-vous, ce qui suppose que parfois, ils se concluent au lit, ce qui est une vraie nouveauté. La marque de fabrique, outre l'excellence de son casting, est son humour adulte et libéré qui séduit le public. Plusieurs séries dérivées vont naître de cette *sitcom* et la popularité de Mary Tyler est telle qu'en 2002, une statue la représentant jetant en l'air son béret (une des scènes phares du générique de début) a été érigée à Minneapolis, à l'endroit où le plan avait été tourné. Si Mary Tyler était un personnage très sympathique, Archie Bunker, le chef de famille dans *All in the Family* (idem), a tout pour être haï du

Ainsi, à la rentrée de janvier, si la série n'a pas marché, elle peut être facilement remplacée puisque la chaîne n'a plus de stock d'épisodes à diffuser.

public : irascible, raciste, conservateur et bigot, il est l'incarnation de la volonté de CBS de capter une audience plus urbaine. Bien que mal aimée par Bill Paley et un certain nombre de cadres de la chaîne, cette adaptation de la série britannique *Till Death Us Do Part* eut un énorme succès, qui donnera naissance, comme d'habitude, à de nombreux *spin offs* (et même à des dérivations de séries dérivées).

À la fin des années 1970 est mis à l'antenne, sur CBS, *Dallas* (idem), le premier *soap opera* de soirée à connaître autant de succès. Pourtant, les débuts furent difficiles : la première saison, composée de six épisodes bouclés, finit à la fin du Top 50 de Nielsen. Pour tenter de dynamiser le programme, les producteurs décident alors d'hybrider la série avec le *soap*, en créant un fil rouge faisant le lien entre tous les épisodes. La saison se termine sur le *kidnapping* du fils de J.R. et Sue Ellen, premier *cliffhanger* d'une longue série. Le plus connu est celui de la saison suivante, le fameux « Qui a tiré sur J.R. ? », dont la résolution rassemble devant les écrans plus de quatre-vingts millions d'Américains, battant le record de *The Fugitive / Le Fugitif*. Tout cela concourt à lancer la vague des *soaps* de soirée, dont la série dérivée *Knots Landing / Côte Ouest*, plus réaliste, qui finit par dépasser en audience sa série-mère. ABC réplique en lançant *Dynasty / Dynastie*, d'Aaron Spelling, qui pousse à l'extrême tous les excès de *Dallas* (idem). La série finit aussi par dépasser en audience la saga des Ewing. Ces trois séries sont les plus connues en France, mais aux États-Unis, ce fut une vraie vague de fond, avec *Falcon Crest* (idem)*, Flamingo Road* (idem)*, The Secret of Midlands Heighs* (inédit en France)*, The Hamptons* (inédit en France)*, Bare Essence* (inédit en France)*, Paper Dolls* (inédit en France)*, Berrenger's* (inédit en France)…

Les années 1970 voient l'apparition de thèmes controversés à la télévision américaine, qui devient un réel outil de progrès social. Sur ABC, deux séries illustrent cette tendance : *The Mod Squad / La Nouvelle Équipe* et *Marcus Welby, M.D. / Marcus Welby.* La première, diffusée de 1968 à 1973, prenait place dans les milieux contre-culturels de Californie. La seconde, à l'antenne de 1969 à 1976, abordait par exemple les problèmes de l'autisme, de la leucémie, des maladies sexuellement transmissibles ou encore de la toxicomanie. Produite par le créateur du Dr Kildare, le succès ne tenait pas seulement au traitement que proposait la série, mais aussi à la finesse de sa programmation, face à une émission d'informations sur CBS et, sur NBC, à une case à l'identité très faible mêlant films de cinéma et programmes spéciaux. Cela permit à la série de devenir le programme le plus populaire, une

première pour ABC, qui allait devenir, en 1976, le network *leader* pour la première fois de son histoire.

La grande série illustrant cette tendance sur CBS est *M*A*S*H** (idem), diffusée de 1972 à 1983. Cette série, qui se passait durant la guerre de Corée, est la première série de ce type montrant la réalité des combats et ne prenant pas cette situation comme un simple décor pour des sketches. Alors qu'elle commençait comme une *sitcom* habituelle, la série montrait en réalité la frustration des soldats et la futilité, somme toute, des combats, mettant ainsi en parallèle la guerre de Corée des années 1950 et la situation que les États-Unis connaissaient au Vietnam au moment de la diffusion de la série. La série fut dès sa deuxième saison une habitué du Top Ten et la diffusion du dernier épisode fut un vrai événement : d'une durée exceptionnelle de deux heures et demie, il fut le programme le plus regardé de toute l'histoire de la télévision, avec 106 millions de téléspectateurs — soit plus que la finale du *Super Bowl* la même année, pulvérisant le record de *Dallas* de plus de 30 millions. Cet épisode fut également le premier programme à profiter d'une sortie en *home vidéo* sur les différents formats techniques existant à l'époque (VHS, Laserdisc et disque Selectavision de RCA).

Cette décennie est aussi celle qui voit s'épanouir le genre policier : *Columbo* (idem) propose un héros tout à fait typique et une nouvelle manière de raconter une histoire policière. La diversité des personnages policiers à cette époque est très grande : Kojak est un policier réactionnaire dans un milieu urbain hostile ; le classique duo entre un inspecteur chevronné et un « bleu » est illustré par *The Streets of San Francisco / Les Rues de San Francisco* ; les figures apparentées au policier sont incarnées dans le privé de *Mannix* (idem) ou de *The Rockford Files / Deux cents dollars plus les frais* ; des personnages de policiers plus « cools » sont proposés à travers le duo de *Starsky & Hutch* (idem).

Durant ces années apparaissent également des séries beaucoup moins engagées socialement qui proposent un pur divertissement, comme *Charlie's Angel / Drôles de Dames*, *The Six Million Dollar Man / L'Homme qui valait trois milliards* et sa série dérivée *The Bionic Woman / Super Jaimie*. La série de ce genre la plus importante est sans doute la *sitcom Happy Days* (idem), diffusée sur ABC de 1974 à 1984, qui tranchait franchement avec les autres *sitcoms* de l'époque, beaucoup moins consensuelles (voir *supra*). Elle semblait un retour à une période moins difficile et présentait une famille unie et sans problèmes. En 1976, la série est numéro un au

Top Ten de Nielsen Ratings. Ce grand succès ouvrit la voie à trois séries dérivées : en 1979, *Happy Days* et deux de ses *spin offs* figuraient parmi les cinq séries les plus regardées de la télévision américaine (les deux autres séries de ce Top Five étant également des séries ABC). Le grand producteur de cette décennie fut Aaron Spelling, dont le contrat d'exclusivité avec ABC fit dire que ces trois lettres signifiaient « Aaron Broadcasting Company », est le créateur de *Charlie's Angel / Drôles de Dames, Starsky & Hutch* (idem), *The Love Boat / LA Croisière s'amuse*, *The Mod Squad / La Nouvelle Équipe*, etc.

Au début des années 1980, le coût des *soaps* de soirée est excessif à cause de leur distribution nombreuse et des cachets élevés demandés. En outre, elles ne fonctionnent pas très bien en rediffusion ce qui, étant donné le système du *déficit financing*, met les maisons de production en difficulté. Cette décennie voit donc peu à peu décroître ce type de programmes tandis que les *sitcoms*, plus simples et moins chères à produire, prennent de plus en plus l'avantage. Le succès de ces séries est principalement dû à celui d'un seul homme, Bill Cosby : son *Cosby Show* (idem) a été numéro 1 du Top Ten de 1985 à 1988. Si le message délivré par la série n'était pas innovant, il était en tout cas sincère et permettait aussi de montrer une famille noire sans aucun préjugé. La série ouvre en tout cas la voie à des programmes comme *Roseanne* (idem) ou *Who's the Boss ? / Madame est servie.*

Quant aux séries dramatiques, elles vont peu à peu acquérir un arrière-plan social, même si le genre de l'aventure est ce qui reste prédominant : ainsi, bien que les membres de l'*Agence tous risques* (*The A-Team*) ou Magnum (de la série éponyme) soient des vétérans marqués par leur expérience de la guerre du Vietnam, ils proposent avant tout des histoires divertissantes au public.

Mais le vrai renouveau vient du réseau NBC, en net retrait à cette époque par rapport à ses deux concurrents. En juillet 1981, le conseil d'administration nomme un nouveau directeur de la chaîne, Grant Tinker, l'ancien patron de la maison de production la plus créative de l'époque, la MTM. Cette décision signera le renouveau de la chaîne, qui propose les séries les plus innovantes du début de la décennie. Avec Brandon Tartikoff, le jeune directeur des programmes de NBC, il met à l'antenne *Hill Street Blues / Capitaine Furillo*. Ses innovations sont nombreuses : elle ne propose pas un seul héros ou un duo, mais tout un ensemble de protagonistes, comme dans les *soaps* ; l'humour et la satire sociale propre aux *sitcoms* sont très

présents dans cette série dramatique ; le travail de cadrage et de prise de vue est très cinématographique et, dans le même temps, l'image granuleuse rappelle le style documentaire. En outre, c'est une série très ancrée dans son temps et sa culture, qui joue la carte de l'intertextualité et de la réflexivité. Steven Bochco et son équipe décident aussi de fonder la série sur le concept de l'unité de temps, rare à cette époque, chaque épisode narrant une journée du commissariat : il commence par la réunion d'orientation le matin et finit par le bilan de la journée par Frank Furillo et sa femme le soir. Elle est donc, à de nombreux points de vue, l'ancêtre des séries que nous étudierons dans cette thèse. Le pari était risqué. Quelques semaines après le début de sa diffusion, la série reçoit vingt et une nominations aux Emmy Awards et décroche six prix. Le public décide alors de regarder ce programme semblant si novateur, ce qui fonda le succès de la série jusqu'en 1987 où elle se conclut. À partir de sa deuxième saison, *Hill Street Blues / Capitaine Furillo* devient un des piliers de la case du jeudi soir, qui va devenir ce que les critiques vont appeler la « Must See TV ».

Si *Hill Street Blues* avait montré la voie à suivre du point de vue de l'écriture, il fallut attendre trois ans et *Miami Vice / Deux Flics à Miami* pour que le style visuel connaisse sa révolution : en adéquation avec le sujet clinquant des intrigues, l'image était très sophistiquée, avec des mouvements de caméra cinématographiques et une bande-son en stéréo (pour la première fois à la télévision américain) composée de tubes de l'époque. NBC avait réussi à mettre à l'antenne des policiers « à la sauce MTV ». Le jeu avec le téléspectateur, institué par l'intertextualité d'*Hill Street Blues / Capitaine Furillo*, prend une nouvelle dimension avec *Moonlighting / Clair de Lune*, sur ABC qui, en ne faisant de l'intrigue policière qu'un prétexte au traitement de la relation entre les deux héros, ne cesse de rompre le quatrième mur. Enfin, la structuration des saisons en arcs narratifs de plusieurs épisode atteint sa maturité avec *Wiseguy / Un flic dans la mafia*, dont chaque saison comptait deux à trois missions en immersion de Vinnie Terranova réparties sur plusieurs épisodes successifs. La greffe entre la série et le feuilleton avait pris. Toutes ces innovations avaient préparé le terrain au nouvel Âge d'or de la télévision américaine, au début des années 1990.

D'un point de vue économique, les années 1980 voient l'éclatement de la suprématie des trois réseaux historiques, attaquée par les chaînes affiliées, les ambitions de Murdoch et le développement du câble.

Les chaînes affiliées, jusque là largement cantonnées à la reprise des programmes de leurs têtes de pont et aux rediffusions de syndication, décident, pour certaines d'entre elles, de s'unir pour produire des séries répondant au mieux au goût de leur public si elles arrivent à se fédérer suffisamment pour que cela soit rentable. Les séries dites *de genre* renaissent : la science-fiction, avec *Star Trek : The Next Generation* (idem) ou *Babylon 5* (idem) ; l'aventure (*Kung Fu : the Legend Continues / Kung Fu : La Légende continue*) ; ou encore le péplum, dont les plus grands succès sont *Hercules : the Legendary Journeys / Hercule* et *Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière*.

Un vrai quatrième réseau, la FOX, émerge et va réussir là où DuMont avait échoué. Ruppert Murdoch, le magnat des médias australien, acquiert peu à peu les studios de cinéma et de télévision de la 20th Century Fox, dirigés par Barry Diller, l'homme qui avait relancé ABC. Sur ses conseils, il achète également une partie des stations de télévision possédées par Metromedia, un conglomérat de stations construit sur les cendres du DuMont. Murdoch est ainsi installé dans les plus grandes villes des États-Unis : New York, Chicago, Los Angeles, Dallas, Houston et Washington DC. Le coup de génie de Murdoch est de ne pas se déclarer immédiatement comme un *network* selon la définition de la FCC (une chaîne diffusant plus de vingt heures de programmes hebdomadaires) : il n'est pas ainsi soumis aux obligations légales liées au statut de *network* et a les coudées plus franches que ses adversaires[10]. Quelques stations indépendantes et d'autres affiliées à un *network* concurrent font confiance à la FOX : en 1986, au moment du lancement de la chaîne, 86 stations sont affiliées, ce qui permet à la chaîne de couvrir environ 80% de la population américaine. Le premier programme de la

[10] Par exemple, un *network* ne peut pas posséder des studios de cinéma ou de télévision et produire des programmes pour d'autres *networks* ou pour le marché de la syndication. En étant un *network* au sens légal du terme, la FOX n'aurait pas non plus pu rediffuser d'anciennes productions de la 20th Century Fox, comme *M*A*S*H** (idem). Aujourd'hui encore, FOX est sous le seuil de ces vingt heures, en diffusant dix-neuf heures et trente minutes de programmes : quinze heures de *prime time*, une heure et demie en *night time* le dimanche, deux heures d'émissions de télé-achat le samedi de dix heures à midi et le programme d'informations *Fox News Sunday* le dimanche.

chaîne est une émission de deuxième partie de soirée, *The Late Show Starring Joan Rivers.* Mais les résultats d'audience ne sont pas au rendez-vous et Murdoch doit dédommager les annonceurs en spots promotionnels gratuits ailleurs sur la grille. Cette case est abandonnée par la chaîne, qui rend ce temps d'antenne à ses stations affiliées.

Pendant ce temps, la chaîne s'était attaquée au *prime time*, en lançant le 5 avril 1987 deux séries le dimanche soir : *The Tracy Ullman Show* (inédit en Franceà et *Married… With Children* : ce soir-là, chaque épisode fut diffusé trois fois, pour maximaliser l'exposition des séries. Si *The Tracy Ullman Show* (inédit en France) fut plus un succès d'estime que d'audience, *Married… With Children* devint un la grande réussite de la chaîne : cette *sitcom* subversive mettant en scène une famille pas du tout conventionnelle rencontra un large public, eu égard à l'audience de la chaîne. Une semaine plus tard, ce fut au tour de *21 Jump Street* (idem) d'être mise à l'antenne, face au programme phare de CBS, le magazine d'information *60 Minutes*. La FOX n'étant pas au sens légal un *network*, elle n'était pas tenue de proposer un programme familial dans cette case du dimanche soir, ce qui lui a permis d'attirer un public plus jeune et plus urbain que ses concurrents, et donc d'augmenter les tarifs de ses écrans publicitaires. Peu après, Fox se lança sur la case du samedi soir, avec quatre séries (deux programmes de trente minutes et deux programmes d'une heure). Mais ce ne sont pas de grands succès. La chaîne a plus de chance avec les programmes non-fictionnels, qui deviennent le fer de lance de la FOX à cette période : *America Most Wanted* devint la premier programme de la Fox à faire son entrée dans le Top 50 de Nielsen Ratings ; *COPS*, lancé au début de 1989, s'intéressait au travail quotidien de la police. Ces deux programmes font toujours partie de la grille de la chaîne en 2009.

En 1989, la FOX met à l'antenne une série animée en *primetime*, genre qui avait disparu des grilles américaines avec l'annulation de *The Flintstones / Les Pierrafeu* en 1966 : *The Simpsons / Les Simpson*. Une fois programmée le jeudi, face à *The Cosby Show* (idem) sur NBC, le série est un énorme succès qui ne se dément pas, puisque la série, qui entame aujourd'hui sa vingt et unième saison, est la série de fiction la plus longue de tout le *primetime* américain (certains *soap opéras* de journée, en effet, existant depuis plus de trente ou quarante ans). En 1990, la chaîne lance *Beverly Hills 90210 / Beverly Hills*, une série du grand producteur Aaron Spelling, transfuge d'ABC, puis, en 1992, *Melrose Place* (idem), série dérivée de la

première. En 1993, c'est au tour de *The X-Files / Aux frontières du réel*, qui devient le premier programme de la FOX à entrer dans le Top 25 de Nielsen Ratings. La même année, la chaîne obtient les droits de retransmissions de football américain, au nez et à la barbe de CBS qui les détenaient depuis quarante ans[11]. À partir de ce moment-là, les *Big Three* savent que la Fox est un adversaire qui joue jeu égal avec eux…

Enfin, cette décennie voit les frémissements du câble. HBO, qui n'est pas encore la grande chaîne que nous connaissons, diffuse essentiellement des événements sportifs et des longs-métrages de cinéma. Les quelques programmes de fiction qu'elle produit sont soit des mini-séries servant de prétexte à des scènes dénudées quand les *networks*, du fait des obligations de la FCC, ne le peuvent pas, soit des programmes innovants pour enfants. Mais la chaîne, pendant cette décennie, rôde sa technique de diffusion et renforce son modèle économique, préparant ainsi un terreau favorable à la production de vraies séries télévisées qui seront sa marque de fabrique pendant les années 1990.

B. L'importance de plus en plus grande des séries télévisées.

Les séries télévisées ont pris une part de plus en plus importante dans la programmation de la télévision des dernières décennies. En 2005, les chaînes françaises ont consacré 29,3% de leur temps d'antenne, soit un peu plus de 13 000 heures, à la fiction télévisée (téléfilms unitaires, mini-séries et séries télévisées proprement dites). Il semblerait même que la fiction télévisée soit considérée comme un bon vecteur d'audience. Ainsi, TF1 et M6 consacrent respectivement 34% et 36,3% de leur temps d'antenne à la fiction télévisée, alors que les taux respectifs sur France 2 et France 3 sont de 22,6% et 27,4%. En termes d'investissements, les chiffres sont tout aussi importants : ainsi, toujours en 2005, TF1 a dépensé 187 millions d'euros pour produire de tels programmes[12].

[11] Cela permet en outre à Fox de récupérer les commentateurs vedettes de CBS, qui se retrouvaient sans travail sur la chaîne.

[12] Ces chiffres sont issus de l'article de Virginie Petitjean, « Sérialisation et logique de marque ou comment fidéliser les téléspectateurs : l'exemple de TF1 » in *Entrelacs.fr*, dossier « Séries in / out »,

Ce phénomène a débuté avec l'apparition de La Cinq[13] : cette dernière, en effet, avait placé au premier plan de sa politique de programmation les dessins animés — notamment japonais ou en coproduction entre un (ou des) pays européen(s) et le Japon — et les séries télévisées (en majorité américaines). Une seconde date importante est mars 1993 : M6 lance Série Club, chaîne câblée dédiée entièrement aux séries télévisées. Cette expérience, réussie, sera à l'origine de la réorientation de la programmation de certaines chaînes ou d'une mise en avant plus grande des séries télévisées, comme sur Canal Jimmy (créée en janvier 1991), voire de la création d'autres chaînes du câble mettant en avant ce type de programmes, comme 13ème Rue (créée en novembre 1997 ou encore Téva (octobre 1996). Un autre phénomène a de plus créé un nouveau besoin de programmes : l'augmentation du temps d'antenne, jusqu'à la diffusion 24 heures sur 24 au début des années 1990 pour les deux principales chaînes françaises. L'importation de séries télévisées étrangères achetées à bas coût et les programmes moins porteurs imposés par certaines maisons de production dans les lots d'achat[14] ont été une solution facile à ce problème.

À cette place de plus en plus grande sur les écrans a répondu un accroissement des discours critiques sur les séries télévisées : des émissions leur ont été exclusivement consacrées[15] et de nombreux magazines ont été créés pour en parler[16]. Des ouvrages ont été édités par de grandes maisons d'édition, telles *Les*

---

18 novembre 2007, disponible en ligne : http://w3.lara.univ-tlse2.fr/entrelacs/spip.php?article138, consulté le 20 octobre 2008.

[13] La Cinq, qui réunit Jérôme Seydoux (à 40%), Silvio Berlusconi et Christophe Riboud (à 20% chacun), a émis ses premiers programmes le 20 février 1986 à 20 h 30. Le cahier des charges de la chaîne comportait un certain nombre de privilèges (coupures de publicité illimitées, pas d'obligations de diffuser des programmes d'information…). La Cinq cesse sa diffusion le 12 avril 1992 à minuit, après l'échec des négociations avec Silvio Berlusconi pour la reprise de la chaîne. Pour plus de précisions sur l'histoire de la télévision française, on lira avec profit *Les Grandes Dates de la télévision française*, de Hervé Michel (Paris : PUF, coll. « Que sais-je » n° 3055, 1995, 128 p.), qui propose un panorama historique organisé par décennie (des années 30 aux années 90).

[14] Pour vendre plus facilement certaines séries moins faciles à exporter, les maisons de diffusion vendent de plus en plus leurs programmes par lot : ainsi, si une chaîne étrangère veut telle série à succès, elle devra dans le même temps acquérir toutes les séries du lot. Cela permet aux maisons de production de vendre des séries qui, sans cela, ne seraient pas exportées et donc ne leur rapporteraient pas d'argent.

[15] Nous pouvons citer *Destinations Séries* d'Alain Carrazé et Jean-Pierre Dionnet de 1992 à 2001 sur Canal Jimmy. Série Club a aussi développé de petits modules sur le sujet, comme *100% séries*.

[16] Parmi ces publications, nous distinguerons d'abord les *fanzines*, émanant de fans clubs ou de groupes plus informels, des magazines qui bénéficient d'une distribution par les coopératives de messagerie et que l'on trouve donc chez les libraires. Dans cette dernière catégorie, deux ensembles

Séries télévisées de Christophe Petit et Martin Winckler chez Larousse[17], ou le guide pratique *Les Séries Télé* d'Alain Carrazé chez Hachette[18]. Des collections ont été créées, comme « Le Guide du téléfan », de même qu'une maison d'édition — les Éditions Huitième Art — entièrement consacrée à la télévision, et plus particulièrement aux séries. Enfin, les magazines dédiés au cinéma s'intéressent à la télévision : *Les Cahiers du cinéma* ou *Synopsis*, à son époque, propos(ai)ent régulièrement des articles traitant du petit écran.

Si nous nous intéressons au discours télévisuel proprement dit, nous assistons à un phénomène télévisuel que certains n'hésitent pas à appeler la « sérialisation des programmes[19] » : l'organisation horizontale de la grille de programmation[20] autorise l'occupation d'un créneau par une même émission pendant un certain temps. Cette régularité permet de fidéliser le public en lui proposant un rendez-vous fixe. Les programmes, quels qu'ils soient, se teintent donc de sérialité :

> La fiction, genre le plus populaire, est celui qui profite le plus de l'intensification de la concurrence. Plus que le film contingenté ou le téléfilm unitaire, les séries et feuilletons de longue durée permettent d'occuper le temps d'antenne nouvellement acquis, notamment en journée. […] Mais tous les autres genres sont touchés : les variétés deviennent hebdomadaires (*Sacrée Soirée*), puis sont remplacées par des *reality shows* eux-mêmes hebdomadaires (*Avis de recherche*) ; les magazines et *talk shows*, dont le succès repose en grande partie sur le charisme de présentateurs attitrés, se multiplient ; des tranches entières de programmation sont

émergent : les magazines d'analyse (comme *Génération Séries*, *Épisode*, *Séries Max* ou *Épisodik*) et ceux qui profitent du phénomène de starification des acteurs de ces séries, qui sont plus proches des magazines *people* que des magazines d'information au sens large.

[17] Martin Winckler et Christophe Petit (dir.), *Les Séries télévisées*.- Paris : Larousse, coll. « Les Guides Totem », 1999.

[18] Alain Carrazé, *Les Séries Télé*, *op. cit.*, 286 p.

[19] Régine Chaniac, « Programmer en régime concurrentiel », in *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 99, « La Publicité à la télévision ».- Bry-sur-Marne : INA Publications, septembre-octobre 2001, pp. 24-27. L'expression citée se trouve p. 25.

[20] La grille de programmation est la « répartition, selon des heures et des durées de diffusion fixes, des différentes émissions d'une station de radio ou d'une chaîne de télévision, ce qui équivaut à l'établissement d'un véritable agenda, avec des rendez-vous fixes, source d'habitudes et de fidélisation de la part de l'audience potentielle. » (Francis Balle (dir.), *Dictionnaire des médias*.- Paris : Larousse, coll. « Les référents », 1998, p. 112). La grille de programmation est organisée selon l'axe vertical et l'axe horizontal. L'axe vertical correspond au déroulement chronologique de la journée et organise le flux télévisuel dans une continuité temporelle. L'axe horizontal correspond aux programmes qui scandent la semaine : retour d'un même programme à un même créneau horaire (qu'on appelle une « case ») et alternance de programmes hebdomadaires ou mensuels (comme « Le policier du jeudi » sur TF1 ou « Une soirée, deux polars » sur France 2).

confiées à la même présentatrice pour le public enfantin (*Club Dorothée*) ; les programmes unitaires reculent ou sont regroupés dans des créneaux bien identifiés[21].

Ce phénomène se poursuit de nos jours, même dans des contextes assez inattendus : ainsi, depuis plusieurs saisons, les journaux télévisés de 13 heures de TF1 et de France 2 proposent des reportages sous formes de cinq feuilletons quotidiens, dans les éditions du lundi au vendredi. Il est donc nécessaire de regarder le journal chaque jour de la semaine pour voir le reportage dans son intégralité. Un autre exemple de cette influence de la forme sérielle a été la construction des émissions de télé-réalité, qui ont repris tous les schémas scénaristiques des séries et des feuilletons afin de maximaliser l'effet du programme.

Ce besoin de fidélisation explique l'avantage de la série télévisée et de la forme sérialisante dans le cadre concurrentiel de la télévision, renforcé par l'arrivée du satellite, des chaînes câblées et de la télévision numérique terrestre renforce cette situation.

C. L'état de la recherche sur les séries télévisées en France.

Malgré cette effervescence autour de la télévision, et notamment des séries télévisées, le milieu universitaire semble en retrait : il n'existe pas d'UFR d'Études télévisuelles, parallèles aux UFR d'Études cinématographiques, et les départements d'Information et Communication[22] s'intéressent certes à la télévision, mais surtout à

[21] Régine Chaniac, « Programmer en régime concurrentiel », art. cit., p. 25. Ce procédé, cependant, existait déjà du temps où le cinéma régnait sans partage : les *serials* étaient des courts métrages à suspense dont l'histoire se poursuivait d'une séance de cinéma à l'autre. Le but était évidemment de faire revenir les spectateurs la semaine suivante, quel que soit le film à l'affiche. Le lecteur pourra se reporter au *Dictionnaire du cinéma* (sous la direction de Jean-Loup Passek.- Paris : Larousse-Bordas/HER, coll. « In extenso », 1995, réédité en 2000) : l'article « serial » (pp. 1959-62) propose un historique du genre et explique les enjeux de sa programmation.

[22] Il faut en outre noter que ces départements sont très récents en France, contrairement aux pays anglo-saxons : le Comité des Sciences de l'Information et de la Communication (devenu ensuite la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication) n'a été créé que le 25 février 1972. Son premier congrès s'est tenu en 1978. Cette discipline n'a donc que trente ans et se heurte à des problèmes d'ordre épistémologique — que les autres disciplines ont résolus depuis longtemps — car elle relève très nettement de l'interdiscipline : les littéraires y côtoient des informaticiens, des sémioticiens, des linguistes, des historiens, des sociologues… Pour de plus

l'ensemble des médias au sens large : radio, télévision, cinéma, Internet ou téléphonie mobile. Quand ils s'intéressent à la télévision, ce sont l'information, le reportage et les émissions de plateau qui sont majoritairement étudiées. Ce manque de reconnaissance universitaire s'explique notamment par le découpage disciplinaire du CNU et la diversité des approches nécessaires pour rendre compte de la complexité des séries télévisées en tant que productions culturelles. C'est pourquoi les ouvrages universitaires sur la télévision sont généralement classés dans les collections sur le cinéma ou sur les études en information et en communication[23].

Pierre Sorlin a avancé, comme explication de ce désintérêt, la complexité de l'objet même qui résiste à une analyse immédiate :

> Il disprezzo con cui a volte si considerano le serie non è forse legato, mi chiedo, al fatto che sfuggono ad una classificazione e ad un'analisi immediata ? Che rompono decisamente rispetto ai modelli che regolano lo svolgimento delle storie che troviamo gradevoli, per la sforza dell'abitudine ? Se si vuol capire come le serie catturino l'interesse degli spettatori, occorre verosimilmente abbandonare il campo della narratologia, e seguire con attenzione molto maggiore i ritmi e le risposte che il pubblico dà alle variazioni d'intensità[24].

Ainsi, davantage que les explications d'ordre social (comme un manque de considération de la part d'une élite intellectuelle à l'égard d'une forme culturelle populaire), ce serait la structure même des fictions sérielles qui serait à l'origine du mépris des chercheurs face à cet objet. Un autre facteur peut expliquer cette réserve

---

amples informations à ce sujet, on se reportera au numéro 85 des *Dossiers de l'audiovisuel* (« La Recherche en information et communication en France ».- Bry-sur-Marne : INA Publications, mai-juin 1999).

[23] Voir ainsi, dans la bibliographie, l'*Introduction à l'analyse de la télévision* de François Jost (Paris : Ellipses, coll. « Infocom », 1999) ou *La Télévision et ses mises en scène* d'Hélène Duccini (Paris : Nathan Université, coll. « 128 Cinéma-Image », 1998).

[24] Pierre Sorlin, « Fanno le cose tutte uguali », in Francesco Casetti (dir.), *L'Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*.- Venise : Marsilio Editori, 1984, 184 p. : « Je me demande si le mépris avec lequel on considère parfois les séries ne peut pas être lié au fait qu'elles fuient une classification et une analyse immédiate. Qu'elles ne respectent franchement pas les modèles qui règlent le déroulement des histoires que nous trouvons agréables par la force des habitudes ? Si l'on veut comprendre comment les séries captent l'intérêt des spectateurs, il faut vraisemblablement abandonner le champ de la narratologie et suivre avec une attention bien plus grande les rythmes et les réponses que le public donne aux variations d'intensité. » (c'est nous qui traduisons, p. 59).

de la part de la recherche universitaire. Les études de communications de masse, dont la télévision fait partie, relèvent dans leur ensemble de l'interdiscipline et sont des recherches primaires[25] : il s'agit donc d'un champ disciplinaire en pleine élaboration. Ces deux aspects expliquent à la fois l'extrême diversité des recherches menées et le nombre relativement restreint de chercheurs qui s'y intéressent.

Ce désinvestissement de la recherche face à la télévision apparaît également devant les flous de la terminologie existante et la prééminence de termes anglo-saxons directement importés et non traduits[26]. Mêmeen français, les problèmes lexicaux existent. Prenons comme exemple les termes *série* et *feuilleton*. Tous deux expriment l'idée d'une continuité, d'un ensemble. Le feuilleton indique un enchaînement plus serré entre les épisodes (autrement dit, une histoire à suivre) que le terme *série*, qui désigne plutôt la répétition d'un schéma. Cependant, l'observation des programmes que l'on appelle *séries* montre bien les difficultés qui surgissent : si *Columbo* (idem)[27] est incontestablement une série et non un feuilleton, que dire de *The X-Files* / *Aux frontières du réel* ? En effet, cette dernière est à la fois un feuilleton (le téléspectateur doit voir les épisodes dans l'ordre pour comprendre l'évolution des relations entre les personnages et le développement de l'intrigue globale) et une série (l'aspect feuilleton n'est pas le plus important et ne structure pas totalement ce programme). Martin Winckler et Christophe Petit ont proposé le terme *série-feuilleton*[28] pour ces programmes aux frontières floues. Cependant, cette proposition ne résout pas tous les problèmes de terminologie, fort complexes au demeurant

[25] Voir, à ce sujet, l'*Introduction aux communications de masse* de Warren K. Agee, Phillip H. Ault et Edwin Emery (Bruxelles : De Boeck, coll. « Culture et Communication », série « Médias », 1989, pp. 449-50). Nous empruntons à ces auteurs la terminologie « recherches primaires », qui renvoie au fait que « le chercheur spécialisé dans les communications de masse réunit ordinairement des informations nouvelles et originales plutôt que de se fonder sur des sources imprimées » (p. 450).

[26] Notons, pour mémoire, les termes *spin off*, *crossover, season première, season finale*, etc. Chaque fois que nécessaire au cours de cette thèse, nous ferons des points terminologiques pour définir au mieux ces procédés et en permettre une étude précise.

[27] Les séries, au cours de notre texte, seront identifiées par leur nom en version originale suivi par une des mentions suivantes : soit son nom en version française après une barre oblique ; soit la mention *idem* entre parenthèses si la série a été exploitée en France sous le même nom qu'aux États-Unis ; soit la mention *inédite en France* entre parenthèses si elle n'a jamais été diffusée en France.

[28] Martin Winckler et Christophe Petit, *Les Séries télévisées*, *op. cit.*, p. 390 : « Série tendant vers le feuilleton, notamment grâce à sa structure modulaire […] ».

puisqu'une thèse y a été entièrement consacrée[29]. Cependant, ces problèmes spécifiques ne nous occupent guère dans cette thèse, et nous nous contenterons d'opposer la fiction unitaire à la fiction sérielle ou série, terme que nous emploierons comme générique pour les séries proprement dites, les feuilletons au sens strict, les séries-feuilletons et les mini-séries.

Ce retrait de la recherche universitaire peut expliquer sans doute assez facilement le fait que peu de cours et de séminaires sont encore consacrés à ce sujet et, par ricochet, le nombre relativement restreint de jeunes chercheurs se lançant dans de telles recherches. Cependant, il nous faut regarder de près les thèses consacrées à la télévision, car c'est souvent à ce niveau que les choses bougent en premier.

Les thèses soutenues en France qui concernent la télévision sont nombreuses[30] : si nous interrogeons la base du SUDOC, elle indique six cent quatre-vingts thèses consacrées à la télévision. La première remonte à 1972[31] et s'intéresse au système de codage des images de télévision[32]. D'ailleurs, les recherches se penchant sur les aspects techniques de la télévision sont les plus nombreuses à cette époque mais, rapidement, elles proposent aussi des analyses de contenu. Ainsi, en 1975, est soutenue une thèse de sociologie sur l'impact des *mass media*[33]. Ce n'est qu'en 1985 que la tendance commence à s'inverser, avec un nombre de plus en plus grand de mémoires qui n'étudient non plus l'aspect technologique, mais les programmes. Cependant, les séries télévisées ne feront leur entrée comme objet d'étude universitaire que dix ans plus tard, en 1995, avec deux thèses, l'une sur les

[29] Stéphane Benassi, *Télévision et sérialité. Éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels*.- Thèse de Doctorat : sociologie, Metz, 1998.
[30] Nous nous appuyons sur un recensement que nous avons effectué en juillet 2004, pour une intervention aux Premières Rencontres Universitaires des Séries Télévisées, intitulée « Panorama de la recherche universitaire en France sur les séries télévisées ». Ce recensement est fondé sur le Fichier Central des Thèses pour les thèses en cours et le SUDOC pour les thèses soutenues.
[31] Rappelons que c'est la première année de recension des thèses pour le SUDOC : nous ne pouvons pas affirmer qu'il n'y en avait pas eu avant.
[32] R. Motsch, *Étude et réalisation d'un système de codage d'images de télévision*.- Doctorat de 3ème cycle : sciences appliquées, Paris XI, 1972.
[33] Colette Calvanus, *Les mass media (presse, cinéma, télévision) au niveau de la région bordelaise*.- Thèse de 3ème cycle : sociologie, Bordeaux II, 1975.

rapports qu'entretiennent feuilleton télévisé et industrie culturelle en Égypte[34], l'autre sur le « chef-d'œuvre télévisionnaire[35] » qu'est *The Prisoner / Le Prisonnier*[36]. Suivront, en 1998, la thèse de Stéphane Benassi qui dresse une typologie des genres fictionnels télévisés et celle de Stéphanie Vandevyver[37], en 2001, qui s'interroge sur la présence de personnages extraterrestres à la télévision. Aucune n'adopte toutefois un point de vue rhétorique. Seul le travail de Guillaume Soulez[38] se penche sur la possibilité d'une étude rhétorique de la télévision, sans cependant s'intéresser au cas de la fiction.

Ce parcours chronologique montre que la fiction télévisée a acquis, au fil du temps, le statut de véritable objet d'étude. De 1986 à 2004, parmi les dix-neuf thèses soutenues que nous avons recensées et qui étudient d'une manière ou d'une autre la fiction télévisée, six l'utilisent comme un support au service d'une recherche, treize comme objet d'études en tant que tel. Aujourd'hui, toutes les thèses en cours concernant la fiction télévisée l'abordent en tant que telle et non plus comme un support au service d'autre chose.

Un autre point intéressant à soulever est la relation avec le cinéma. Dans les thèses soutenues, trois concernent explicitement un travail de comparaison plus ou moins poussé entre la télévision et le cinéma. Parmi les thèses en cours, une seule aborde ce problème. Nous pouvons donc avancer l'idée que la fiction télévisée prend peu à peu son indépendance par rapport au modèle socialement et institutionnellement accepté qu'est le cinéma.

Cependant, ce que nous pouvons appeler le déficit d'images des séries télévisées n'est pas résolu : en effet, elles sont souvent considérées avec condescendance, voire avec mépris, par une grande partie des membres de la

---

[34] Naglaa Fouad El Emary, *Le Feuilleton télévisé et les industries culturelles en Égypte : genèse et enjeux*.- Thèse de Doctorat : sciences de l'information, Paris III, 1995.

[35] Nous empruntons cette expression à Alain Carrazé et Hélène Oswald, auteurs de l'excellent ouvrage *Le Prisonnier. Un chef-d'œuvre télévisionnaire, précédé d'un entretien avec Patrick Mc Goohan*.- Paris : Éditions Huitième Art, 1989, 242 p.

[36] Philippe Le Guern, *Projet idéologique et mise en récit : le « Prisonnier » ou le culte du malentendu*.- Thèse de Doctorat : Rennes II, 1995.

[37] Stéphanie Vandevyver, *Les Humains et les extraterrestres venant sur Terre dans les séries télévisées américaines des origines à nos jours*.- Thèse de Doctorat : art et archéologie, Paris I, 2001.

[38] Guillaume Soulez, *Pour une rhétorique de la télévision*.- Mémoire de DEA : Etudes théâtrales, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1996 ; *La Médiation rhétorique à la télévision*.- Thèse de doctorat : sciences de l'information et de la communication, Université de Metz, 1999.

communauté universitaire française — il suffit de lire, pour s'en convaincre, les analyses que propose Divina Frau-Meigs[39] sur les séries elles-mêmes et sur les fans de séries plus particulièrement. De ce fait, quasiment aucun professeur ne propose spontanément à un doctorant de travailler sur les séries télévisées. Ce phénomène se produit bien évidemment non seulement dans les départements de disciplines anciennes, comme les lettres ou l'histoire, mais aussi dans ceux que l'on pourrait penser plus réceptifs à ce type de sujets, comme les facultés de cinéma ou les départements de sciences de l'information et de la communication. Bien que l'expression *huitième art* soit de plus en plus employée et reconnue, le petit écran est encore souvent renvoyé du côté de l'industriel, par comparaison au cinéma qui ne serait qu'art. Dans les cursus de sciences de l'information et de la communication, le prestige de l'information et du documentaire[40] empêche la série télévisée d'accéder au véritable statut d'objet d'étude.

Ce manque de légitimité et de reconnaissance par le milieu universitaire se voit aussi dans le nombre de mémoires ou de thèses récompensés par le prix de l'Inathèque de France. L'INA décerne en effet tous les ans deux prix : l'un pour les mémoires de master, l'autre pour les thèses de doctorat. Depuis 1997, date de création de ces prix, seule une thèse traitant des séries télévisées a reçu le prix de l'Inathèque de France et, à notre connaissance, aucun mémoire de master dans ce domaine de recherche n'a reçu cette distinction. Ce manque de considération se traduit également dans la production universitaire : les ouvrages écrits par des universitaires français (professeurs d'université et maîtres de conférence) consacrés aux séries télévisées se comptent sur les doigts des mains[41]. Un seul colloque a été entièrement consacré aux séries télévisées : celui organisé à Cerisy-la-Salle en août 2001 par Martin Winckler et Anne Roche. Quelques autres colloques, plus généralistes, ont accueilli des communications sur les séries télévisées. Pratiquement tous sont postérieurs à l'an 2000. Un seul rendez-vous universitaire,

[39] Divina Frau-Meigs, *Médiamorphoses américaines*.- Paris : Economica, 2001, 371 p.
[40] Rappelons que ce prestige est issu historiquement de la constitution de champ de recherches des Sciences de l'Information et de la Communication et du découpage disciplinaire du CNU.
[41] Il est intéressant de souligner que, lorsque l'Université de tous les savoirs a voulu proposer une conférence sur les séries télévisées, elle ne s'est pas adressée à un universitaire, mais à Martin Winckler qui a proposé une communication sur « Les Séries télévisées et le Soap Opera » le 12 juillet 2004.

depuis 2004, est dédié aux séries : les Rencontres Universitaires des Séries Télévisées.

La discipline d'inscription du doctorat nous renseigne sur le spectre des champs scientifiques concernés. Sur les trente-quatre thèses que nous avons relevées, six se font dans le cadre d'une école doctorale consacrée au cinéma, cinq dans une école doctorale de sciences de l'information et de la communication, quatre dans une école doctorale de sociologie. Parmi les écoles doctorales accueillant trois thèses sur les séries télévisées, nous relevons les études nord-américaines, les lettres et la linguistique. Ainsi, le poids des études cinématographiques est important, ce qui peut effectivement se comprendre par les similitudes que nous pouvons trouver entre fiction cinématographique et fiction télévisée. Tout chercheur sur les séries se doit d'ailleurs de maîtriser un minimum les outils d'analyse de l'image pour mener à bien son étude. Quant à la discipline « Sciences de l'information et de la communication », elle a bien évidemment accueilli ce type de recherche. Mais il nous semble intéressant de noter que le cinéma garde à ce sujet la priorité, comme si la fiction télévisée ne bénéficiait pas encore de suffisamment de légitimité pour avoir une place à part entière dans le champ de recherche de la télévision au sens large. Cependant, en regardant l'évolution au fil du temps, le nombre de thèses en cinéma recule face à celui des thèses en sciences de l'information et de la communication.

L'importance des thèses de sociologie consacrées aux séries télévisées s'explique par une tradition qui semble bien française : celle de l'étude de la représentation d'un phénomène à la télévision — et ce, que ce soit dans le cadre de l'étude de la fiction ou du discours d'information. Ainsi, des sujets comme la représentation de la Shoah dans les émissions historiques ou la représentation du monde de l'entreprise dans les magazines d'information sont assez répandus dans les études sociologiques consacrées aux médias. Parmi les thèses en cours, environ la moitié s'intéresse à ce problème du rapport entre la représentation fictionnelle et la réalité. Voici quelques exemples de ces sujets : représentation de New York à travers les séries télévisées[42], représentations de la police dans les émissions de

[42] Pauline Richard, *Les Miroirs de la ville : New York à travers les séries télévisées*.- Thèse de doctorat en cours : Etudes nord-américaines, Université Paris 4, thèse commencée en 2002.

fiction et d'information françaises[43] ou encore représentation de la violence en Colombie dans les séries de fictions émises par la télévision colombienne[44]. Ces thèses reprennent un tradition de l'étude littéraire et sociologique : on étudie une époque à travers la fiction, en partant du principe que la fiction est un témoignage sur une époque, qu'il faut certes contrebalancer par d'autres sources d'information, mais qui est valide. Ces thèses appliquent donc, en quelque sorte, des postulats valides dans d'autres études à un nouvel objet. Ce phénomène peut marquer l'essor d'une nouvelle approche. En effet, le cinéma a connu la même évolution : avant de créer des outils spécifiques au cinéma, les premiers théoriciens ont repris les méthodes des études littéraires et linguistiques, s'interrogeant par exemple sur la possibilité d'une grammaire du cinéma[45].

Enfin, l'importance relative du nombre de thèses en lettres et en linguistique peut s'expliquer par le fait que les séries sont des œuvres narratives et que les méthodes d'approche des fictions télévisées peuvent se rapprocher de celles utilisées pour étudier le roman ou le théâtre. Quant aux études nord-américaines, leur présence ne doit pas étonner puisque la majeure partie de la production télévisuelle mondiale est américaine.

L'analyse de la méthodologie mise en œuvre dans ces recherches peut aussi se révéler riche d'enseignements. En effet, les thèses sur les séries télévisées croisent souvent les approches et allient aux notions issues de leur discipline d'origine des méthodes s'inspirant d'autres disciplines.

Les outils préexistants utilisés pour étudier les séries télévisées sont variés : les concepts sociologiques sont employés et pas uniquement dans les thèses de sociologie. Toutes les recherches incluant, à quelque niveau que ce soit, une étude de la réception convoquent nécessairement de tels outils. La première thèse

---

[43] Stéphanie Pontarolo, *Constructions télévisuelles des représentations policières. Les séries de fiction, documentaires et magazines de production française entre 1989 et 2001*.- Thèse de doctorat en cours : Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Nancy 2, thèse commencée en 2001.

[44] Beatriz Quinones Cely Clara, *Imaginaires et représentations de la violence en Colombie dans les séries de fiction émises par la télévision colombienne pendant la décennie des quatre-vingt-dix 1989/1999*.- Thèse de doctorat en cours : Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Paris 8, thèse commencée en 2002.

[45] Nous pouvons par exemple citer les travaux de Pier Paolo Pasolini ou de Roger Jos.

recensée incluant une étude des séries télévisées, qui date de 1986 et qui était menée dans le cadre de l'école doctorale des Sciences de l'Éducation, portait sur le rôle de la télévision dans le changement social des femmes paysannes, dans les villages agricoles de la révolution agraire en Algérie, et son auteur a dû, de fait, recourir au cadre de la sociologie.

Les outils littéraires sont aussi largement mis à contribution et ce même dans des recherches qui ne sont pas des thèses de lettres. En effet, il y a une affinité particulière entre l'étude de la fiction écrite et celle de la fiction audiovisuelle préparées dans le cadre de l'école doctorale des Sciences de l'Information et de la Communication peuvent mettre en œuvre des outils d'analyse littéraire. C'est le cas de la thèse portant sur l'analyse structurale et textuelle de *The X-Files / Aux frontières du réel*[46].

Cependant, un réel problème se pose : la plupart des chercheurs qui travaillent sur les séries télévisées méconnaissent très souvent la réalité matérielle de la production de ces programmes et quasiment aucun universitaire n'a d'expérience professionnelle ou d'habitude du terrain dans ce domaine. Or, nous pensons que la prise en compte du facteur économique est primordiale pour analyser de façon pertinente les séries télévisées. Certains, considérant la fiction télévisée comme une œuvre d'art, rejettent l'économique du côté du commercial qui est antinomique, dans le système de valeurs occidental contemporain, du désintéressement supposé de l'artiste. Cette position rejoint celle que certains ont à l'égard du cinéma, en opposant *blockbusters* et cinéma d'auteur, cinéma commercial et cinéma d'art et d'essai[47]. Ce faisant, on se prive d'un moyen d'investigation intellectuelle et de modération interprétative important. D'autres, au contraire, voient uniquement l'aspect commercial et se limitent à des études économiques, ne prenant en compte que la production et ignorant à la fois le contenu et la réception en tant que processus interprétatif ou cognitif — seules les mesures d'audience sont considérées dans ce genre d'approche. Dans les deux cas, on manque ce qui fait

[46] Marc Herbaut, *Analyse structurelle et textuelle de la série "The X-Files"*.- Thèse de doctorat en cours : Sciences de l'Information et de la Communication, Université de Paris 10, thèse commencée en 2000.

[47] Cette position est encore plus exacerbée en ce qui concerne la littérature, ce qui explique le nombre très réduit d'études concernant l'édition, la publication en feuilletons et le rôle de ces phénomènes dans la création littéraire.

l'essence du *medium* télévisuel : l'imbrication de l'économique et de l'artistique, l'influence du contenant (tant du point de vue technologique — chaîne hertzienne, satellite, TNT — que du point de vue éthique au sens technique[48] — chaîne de diffusion par exemple) sur le contenu et réciproquement. C'est donc dans l'alliance raisonnée et raisonnable des différentes approches traditionnelles et des perspectives économique et technique que pourra naître une véritable étude de la télévision dans sa spécificité et toute sa richesse[49].

Cela signifie qu'une telle étude doit avoir pour but d'expliciter le fonctionnement sémantique du *medium* en intégrant le rôle du support au sens large et de le replacer dans une perspective sociale, en se souciant de l'économie et de la réception. Il apparaît donc que la sémiologie[50] et la rhétorique comme *praxis* sociale sont des voies d'accès privilégiées pour comprendre ce *medium*. C'est pourquoi nous avons adopté cette double perspective dans nos précédents travaux : au cours de notre maîtrise, *La Rhétorique dans la fiction télévisée feuilletonnante. Argumentations intradiégétique et extradiégétique dans* Oz, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne et dirigée par Christelle Reggiani, nous avons montré la validité

[48] Nous utilisons l'expression « éthique au sens technique » pour parler de l'ethos rhétorique, par opposition à l'éthique au sens moral.

[49] Ce problème a été souligné il y a déjà plus de vingt ans par Armand Mattelart et Yves Stourdzé, dans un rapport au Ministre de l'Industrie en 1982, cité dans *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 85, « La recherche en information et communication en France », *op. cit.*, pp. 13-14. Il est d'ailleurs révélateur que ce rapport ait été commandé par le Ministre de l'Industrie, et non par celui de la Culture ou de la Communication : « dans une telle profusion, il est difficile — et peut-être pas souhaitable — d'avancer une définition de la *communication* qui tente de rassembler (mais aussi de brider) sa polysémie. Tout au plus peut-on à des fins opératoires, se mettre d'accord sur ce qu'elle doit absolument recouvrir. La *communication*, c'est tout à la fois : un appareil politique de production du consensus, de reproduction des hiérarchies culturelles et, comme tel il est difficile de le décoller de l'ensemble des autres systèmes de socialisation qu'il relaie, complémente ou oriente, selon les cas ; un appareil de production, de diffusion et de stockage de contenus, si tant est qu'il est possible de séparer la forme du contenu ; mais surtout et avant toutes choses, avant d'être un produit, la communication est un ensemble de pratiques sociales, toutes choses qu'une vision dérivée d'une conception techniciste du progrès technologique a tendance à laisser dans l'ombre. Sans vouloir aller jusqu'à prétendre que tout le monde fait de la communication comme M. Jourdain faisait de la prose, ce qui reviendrait à nier toute possibilité de découpage disciplinaire, il est urgent de reconnecter les supports techniques avec les définitions sociales de leur usage. » (p. 13) Malheureusement, nous semble-t-il, cette urgence est toujours aussi prégnante et la connexion entre support technique, forme, contenu et pratiques sociales ne s'est toujours pas faite dans les esprits français.

[50] Cette approche pluridisciplinaire est justifiée par le recours même à la sémiologie, selon Jean-Marie Klikenberg, qui en fait, dans son *Précis de sémiotique générale* (Paris : Seuil, coll. « Points », 1996, 486 p.), une « science-carrefour » : la sémiotique « voisine en effet avec la philosophie du langage, la psychologie individuelle, la psychologie de la perception, la psychologie sociale, la sociologie. Cela ne signifie pas qu'elle résorbe toutes ces disciplines. Son rôle est plutôt de faire communiquer toutes ces disciplines, habituellement séparées, et de leur offrir un langage commun » (pp. 29-30).

de cette démarche et étudié, à l'aide notamment des concepts issus d'Aristote et de Perelman, les modalités de l'effet rhétorique d'une série télévisée précise. Ce travail a été poursuivi en DEA, sous la direction de Georges Molinié, et s'est attaché à l'étude des « seuils » dans la série télévisée, dans une approche croisant sémiologie, rhétorique et médiologie et prenant en compte la dimension économique de ces objets à la fois culturels et industriels. C'est un approfondissement de ce travail, notamment par un élargissement du corpus et des perspectives, que nous proposons ici.

II. Problèmes méthodologiques posés par une recherche sur les séries télévisées.

Notre étude, comme toute recherche primaire, a posé beaucoup de problèmes d'ordre méthodologique et, du fait de la jeunesse de la discipline, il a été difficile, voire impossible, de marcher dans les pas de prédécesseurs éclairés. Les questions de corpus ont été prédominantes puisque la production mondiale de séries télévisées se monte à des millions d'heures et le choix des outils méthodologiques, dans la perspective d'une compréhension de l'objet étudié de l'intérieur et non en plaquant telle ou telle approche, a pu se montrer épineux.

A. La constitution du corpus.

La production mondiale de séries télévisées est très importante et la première série américaine, *Faraway Hill* (inédite en France)[51], date de 1946. Il était donc très difficile de les prendre toutes en compte[52]. Les critiques et les chercheurs qui ont travaillé sur les séries télévisées ont tous connu ces problèmes méthodologiques. David Buxton, dans *De « Bonanza » à « Miami Vice ». Formes et idéologie dans les*

[51] Ce *soap opéra* présentait l'arrivée d'une veuve new yorkaise venant s'installer chez des parents dans une petite ville américaine. Diffusée sur DuMont, elle était tournée en direct et il n'en reste aucune bande ni aucun scénario.

[52] Au problème de taille du corpus s'ajoutait en outre, dans cette perspective, celui de l'accessibilité des programmes.

séries télévisées[53], pose des jalons chronologiques, de 1959 à 1984. Dans la production de ces vingt-cinq années, il retient quinze séries qui lui permettent d'établir une typologie à trois termes : les « séries populistes », les « séries "pop" » et les « séries policières », grâce à un rapprochement fondé sur ce qu'il nomme les « idéologèmes[54] ». Christophe Petit et Martin Winckler, dans *Les Séries télévisées*, proposent une « sélection raisonnée[55] » ne visant pas à l'exhaustivité. Leurs critères de sélection ont été l'« importance historique », les « qualités artistiques » et l'« impact culturel ou public[56] » des séries télévisées dont ils parlent. Dans *Les Miroirs de la vie*[57], Martin Winckler indique que son projet initial ne cherchait pas à

> livrer un regard exhaustif sur l'ensemble des séries américaines diffusées en France depuis les années 1950, mais [à] brosser un panorama personnel des œuvres les plus marquantes des vingt dernières années, en les restituant dans le continuum historique et artistique, et en dessinant une typologie de la "série américaine de qualité"[58].

Dans *Les Miroirs obscurs*, c'est un souci de représentativité — à la fois des séries et de leur réception — qui a guidé le choix de Martin Winckler : « Les analyses présentées dans ce deuxième ouvrage devaient être représentatives non seulement de la variété des productions, mais aussi de la variété de leurs spectateurs[59]. » À ce premier critère se sont ajoutés un critère thématique (une vision sociale) et un critère qualitatif :

> Les séries dont il est question ici présentent le plus souvent une vision très critique, très sombre de la société américaine et démentent la "superficialité" que les "intellectuels" français reprochent habituellement à la télévision. […] Toutes ont, indéniablement, de grandes

[53] David Buxton, *De « Bonanza » à « Miami Vice ». Formes et idéologie dans les séries télévisées*.- Nanterre : Chlorofeuilles, 1990, 205 p.
[54] *Ibid.*, p. 12.
[55] Martin Winckler et Christophe Petit (dir.), *Les Séries télévisées*, *op. cit.*, p. 6.
[56] *Ibid.*, p. 7.
[57] Martin Winckler, *Les Miroirs de la vie*.- Paris-New York : Le Passage, 2002, 335 p.
[58] *Ibid.*, p. 19. Cependant, devant l'ampleur de la tâche, Martin Winckler a partiellement reculé et ne traite que des séries dramatiques dans son ouvrage, présenté comme « le premier épisode d'un essai-feuilleton en trois parties » (*ibidem*).
[59] Martin Winckler (dir.), *Les Miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui*.- Vauvert : Au diable Vauvert, 2005, p. 10. Il s'agit du deuxième épisode de l'essai-feuilleton annoncé.

> qualités artistiques, mais restent souvent méconnues, mésestimées — ou portées aux nues pour des raisons qui n'ont pas grand-chose à voir avec leurs qualités réelles[60].

Si nous regardons la tradition récente de la recherche doctorale sur les séries télévisées, nous voyons qu'elle oscille entre monographies (rarement) et confrontation entre deux ou plusieurs séries. Les séries étudiées seules sont au nombre de trois : *The Prisoner / Le Prisonnier*, avec une thèse ; *The X-Files / Aux frontières du réel*, avec une thèse, et *L'Instit*, avec deux thèses[61]. Quelques thèses sont consacrées à deux séries : celle de Didier Liardet[62] traite ainsi *Mission impossible* (idem) et *The Avengers / Chapeau melon et bottes de cuir*. Une autre thèse[63] analyse une série (*Who's the Boss ? / Madame est servie*) et un programme (*Les Guignols de l'Info*), marqué lui aussi par la régularité dans la grille de programmation et l'effet de mémoire qui nous paraît être propre à la télévision. La plupart des autres thèses s'intéressent à plusieurs séries. C'est, par exemple, le cas d'un doctorat de psychologie sociale sur la mise en scène de la folie en Grèce[64], qui étudie toutes les séries programmées à la télévision grecque de 1990 à 1994, ou d'une thèse d'histoire consacrée à l'influence de la télévision américaine sur les télévisions française et allemande[65], étude menée à partir d'un corpus assez vaste de séries policières. Le fantastique à la télévision a également été l'objet d'une thèse[66], à travers les séries et les feuilletons fantastiques diffusés en France de 1960

---

[60] *Ibid.*, p. 11.
[61] Lionel Gouraud, *"L'Instit", la télévision et le social : problèmes sociaux et création audiovisuelle*.- Thèse de doctorat en cours : sociologie, Université de Toulouse 2, thèse commencée en 2003.
[62] Didier Liardet, *Télévision et sérialité narrative : analyse formelle et thématique des séries télévisées "Mission impossible" et "Chapeau melon et bottes de cuir"*.- Thèse de doctorat : lettres, Université d'Aix-Marseille 1, 1997.
[63] Stéphane Calbo, *Six rituels de la consommation TV : une approche ethnographique de la réception en tant que processus affectif conditionné par l'appartenance sociale, la logique sérielle de l'institution TV et le monde du programme*.- Thèse de doctorat : Cinéma, Université de Paris 3, 1996.
[64] Marina Bastounis, *La folie mise en scène : le cas de la télévision grecque*.- Thèse de doctorat : Psychologie sociale, E.H.E.S.S., 1996.
[65] Sophie Truchet, *L'influence de la télévision américaine sur la télévision en Europe : étude comparée des télévisions allemande et française des années 1960 aux années 1990*.- Thèse de doctorat : Histoire, Université de Reims, 1998.
[66] Valérie Cordier, *Le fantastique et sa communication à la télévision*.- Thèse de doctorat : Sémiotique de l'audiovisuel, Université de Paris 3, 2000.

à 2000, de même que l'image des extraterrestres dans les séries télévisées[67], sur un laps de temps similaire.

Cette perspective multiple est bien évidemment liée au problème de délimitation et de représentativité du corpus. Lorsque l'on veut étudier, comme Guillaume Dessaix[68], la chaîne HBO, il faut travailler sur toutes les séries diffusées par la chaîne : le corpus va quadiment de soi. Une thèse en cours s'interroge sur la notion d'art télévisuel à propos des séries télévisées[69] : le problème est ici différent car la constitution du corpus ne répond pas à un souci d'exhaustivité. Il faut alors définir un corpus qui soit représentatif de la production audiovisuelle dans son ensemble, ce qui ne va pas sans mal. Cela nécessite en outre un panel assez large, sans quoi la recherche peut être contestable.

Dans le cadre de notre étude, divers éléments objectifs pouvaient permettre la constitution d'un corpus homogène. Nous aurions pu ne retenir que les séries produites durant un laps de temps défini[70], celles diffusées sur une chaîne précise, celles créées par une même personne ou une même maison de production. Cependant, de telles approches nous semblaient restreindre trop radicalement l'immensité du champ d'étude qui s'ouvrait à nous, ainsi que son intérêt. Il fallait ainsi trouver des critères de sélection qui permettent de construire un corpus représentatif, avec des limites claires permettant d'émettre des conclusions à la fois solides et pertinentes.

La première restriction a été géographique : nous ne nous intéresserons qu'aux séries produites aux États-Unis, parce que c'est le pays qui en fabrique le plus, dont les productions sont largement diffusées en France et influencent en grande part les séries françaises. Ensuite, plus que le critère de genre, c'est celui du

---

[67] Stéphanie Vandevyver, *Les Humains et les extraterrestres venant sur Terre dans les séries télévisées américaines des origines à nos jours*, *op. cit.*

[68] Guillaume Dessaix, *La chaîne HBO, tentative d'une création différente*.- Thèse de doctorat en cours : Cinéma, Université de Paris 1, thèse commencée en 2003.

[69] Sindy Martel, *Les séries télévisées (américaines en majorité) : art purement télévisuel ou non ?*.- Thèse de doctorat en cours : Cinéma, Université Toulouse II - Le Mirail, thèse commencée en 1996.

[70] Étant donné le dynamisme de la production américaine, il aurait fallu se restreindre à une seule saison. Pour étudier la production sur plusieurs années, il faudrait restreindre l'aire géographique concernée (par exemple, en ne se consacrant qu'à la production française).

format qui était pertinent pour créer un corpus cohérent. Nous avons donc choisi de nous intéresser aux séries d'une durée de soixante minutes[71]. Il correspond à ce qu'on appelle les séries dramatiques, c'est-à-dire aux séries qui ne sont pas des comédies et qui sont marquées plutôt par une esthétique réaliste : ce sont ces séries que les Américains appellent les *dramas*. Ce terme peut être trompeur pour un locuteur francophone. Il ne doit pas être compris dans son sens moderne, mais bien plutôt dans son sens étymologique de « théâtral ». En effet, les séries télévisées américaines peuvent être analysées comme les héritières de deux grandes traditions : d'une part le *vaudeville* qui, aux États-Unis, désigne le music hall et le café-théâtre et est l'ancêtre de la *comedy* et de la *sitcom* ; le théâtre classique, d'autre part, qui peut être tragique ou comique, qui a pour caractéristique première d'être réaliste et qui aboutit à la forme télévisuelle du *drama*, après être passé par celle de l'anthologie théâtrale des premiers jours de la télévision américaine. Les derniers développements génériques de la fiction télévisée sérielle ont abouti à la forme hybride de la *dramedy*, qui est un mélange de série dramatique et de comédie, comme le montre sa formation de mot-valise, sur un format d'une heure. Le genre est relativement récent à la télévision américaine et date du début des années 1980. Ce choix induit donc de ne parler que des séries de soirées[72] — les séries de journée, le *soap opéra*, ayant une durée de trente minutes — et excluait les *sitcoms*[73], d'une durée également de trente minutes, et les *space operas*, œuvres rejetant par nature l'effet-miroir avec notre monde. Nous voyons ainsi que ce choix

[71] La durée des épisodes, aux États-Unis, s'entend publicités comprises, puisque, contrairement à la France, les grilles de programmation dans ce pays sont organisées par créneaux de trente ou soixante minutes. Il faut donc qu'à chaque heure ronde ou à chaque demi-heure, le téléspectateur trouve un nouveau programme sur la même chaîne ou sur un réseau concurrent, ce qui induit que, dans ce compte, les spots promotionnels soient comptés, puisque les durées des pauses ne sont pas les mêmes partout.

[72] Il s'agit du *primetime*, qui est la « tranche horaire qui correspond à l'émission qui est susceptible d'atteindre l'audience la plus large, dans un pays donné, de n'importe quelle chaîne de télévision, ou de n'importe quelle station de radio. En France, cette tranche horaire se situe le matin avant 9 heures, pour la radio, et le soir, à partir de 20 h 30 jusqu'à 22 heures ou 22 h 30, voire plus tard, pour la télévision. Les programmes dits « de deuxième partie de soirée » commencent après 22 h 30, juste après le programme du prime time. Aux États-Unis, le prime time est compris entre 19 heures et 23 heures pour les côtes est et ouest, et entre 18 heures et 22 heures pour les deux fuseaux centraux du continent. » (Francis Balle (dir.), *Dictionnaire des médias*, *op. cit.*, p. 191).

[73] Une *sitcom* est une comédie de situation, soit une série humoristique d'une demi-heure, se déroulant le plus souvent dans un nombre de décors limité et se structurant autour d'un groupe de personnages (une famille, un groupe d'amis, un groupe de collègues…). Leur horaire de diffusion est la première partie de soirée (19 heures-22 heures).

du format permet de créer un corpus homogène en termes de construction narrative et de tonalité[74].

Le corpus restait cependant encore trop important. Il nous fallait donc trouver des critères temporels permettant de dégager une unité. Nous avons pris pour point de départ la série *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, diffusée en 1990 et souvent présentée comme un moment charnière dans l'histoire de la série télévisée. En effet, *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* a renouvelé le modèle de la série en réinterprétant et en jouant avec les codes du *soap opéra*[75], qui est une forme télévisuelle majeure aux États-Unis. Les raisons de cette prédominance sont nombreuses : il s'agit d'abord du format, importé de la radio, de la première série télévisée. Ensuite, la forme du *soap* est la seule à avoir à la fois expérimenté la diffusion quotidienne en journée (le *daytime soap*) et celle hebdomadaire en soirée (le *primetime soap*). Enfin, c'est l'hybridation entre les structures du *soap opéra* (un mélodrame quotidien comportant des arcs narratifs durant des années) et celle de la série au sens strict qui donne naissance à la télévision moderne. Le poids des *soap opéras* dans l'imaginaire américain vient aussi de ce que tout le monde en a regardé ou en regarde, ils sont réellement la « grande messe » du public outre-Atlantique. En nous intéressant à l'influence de la forme du *soap* sur la série de soixante minutes contemporaine, le terme logique est l'année 2005, qui voit être mises à l'écran *Desperate Housewives* (idem) et *Lost / Lost : Les Disparus*. La première série est la somme de tous les types de *daytime* et de *nighttime soaps*, elle opère la synthèse la plus aboutie des différentes traditions de la fiction télévisée américaine : *soap opéra* classique, adolescent, série policière… Quant à la seconde, elle reprend le schéma de la série mythologique en le renforçant et en le synthétisant avec la structure hyper-feuilletonesque du *soap*.

Si nous nous intéressons au genre le plus prolifique de la série télévisée de soirée — la série policière —, nous nous rendons compte que ces deux bornes chronologiques sont aussi extrêmement signifiantes : 1990 est l'année qui voit la

[74] En effet, les fondements de telles fictions nous ont semblé bien éloignés de ceux des fictions dramatiques et le comique fonctionne, du point de vue sémiologique et rhétorique, bien différemment. Cependant, elles seront présentes dans le corpus secondaire, afin de cerner quelques différences essentielles entre *drama* et *comedy*.

[75] Le *soap* est un feuilleton quotidien diffusé la journée (en fin de matinée ou en début d'après-midi), d'un format de trente minutes.

naissance de *Law and Order / New York District*, série policière novatrice au moment de sa création puisqu'elle rompait avec la feuilletonnisation de ces séries et renouaient avec la plus pure sérialité en mêlant deux traditions voisines, celle de la série policière et celle de la série juridique. Le succès de cette série est tel qu'elle est toujours diffusée en 2009 et qu'elle a produit des séries dérivées. De l'autre côté du spectre, en 2005, nous avons *Law and Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, le dernier *spin off* en date de la « franchise Law & Order » qui a été rapidement annulé, comme si, en quelque sorte, un cycle finissait.

Le choix de l'année 2005 peut paraître tardif et ne pas permettre suffisamment de recul critique. Cependant, il nous semble important de rester, dans le cadre de cette recherche, un vrai téléspectateur qui expérimente lui-même le flux de diffusion des séries dont il parle, ce qui n'est pas le cas lorsque le corpus choisi est fortement éloigné dans le temps[76]. En embrassant seize saisons télévisuelles, nous avons le recul nécessaire au chercheur grâce, notamment, aux séries terminées, ainsi que l'ancrage dans la temporalité et la quotidienneté du *medium* télévisuel.

Dans ce vaste corpus, nous avons sélectionné un panel représentatif des différents types de séries télévisées. Nous nous sommes souciée des différents genres, de la structure économique des canaux de diffusion américains (*networks*[77], chaînes du câble[78], HBO[79]), de leur diffusion ou non en France et enfin de leur intérêt intrinsèque et artistique. Le croisement de ces différents critères nous a permis d'établir un corpus qui constitue le cœur de notre étude. Cependant, nous avons

[76] Le problème est fort différent en littérature puisque l'accès aux textes est bien moins éphémère — sans compter que les modalités d'archivage des œuvres littéraires sont bien plus développées que pour les œuvres audiovisuelles — et est généralement moins inscrit dans la temporalité immédiate et l'actualité que la télévision.

[77] Un *network* est un ensemble constitué de stations locales relayant une partie des programmes fournis par une tête de pont appelée, par métonymie, *network*. Les trois grands *networks* américains, qui étaient jusqu'à peu les plus grands pourvoyeurs de séries télévisées, sont NBC, ABC et CBS.

[78] Les chaînes du câble ont tenté, ces dernières années, de jouer une carte entre les *networks* et HBO : elles se sont mises à produire leurs propres fictions, en optant pour des tons décalés ou des approches scénaristiques qui seraient refusées sur les réseaux. Nous pouvons citer FX (chaîne de *The Shield* (idem) ou de *Rescue Me / Rescue Me : Les Héros du 11 septembre*) ou USA Network (chaîne de *Monk* (idem) ou de *The 4400 / Les 4400*).

[79] HBO est la première chaîne à péage américaine. Fondée en 1972, elle a d'abord diffusé des films et des événements sportifs, avant de produire ses propres fictions télévisées. Elle a créé des conditions de production particulières (par exemple, des saisons de huit à seize épisodes contre vingt-deux à vingt-cinq épisodes pour les chaines classiques ; un laps de temps excédant l'année télévisuelle entre deux saisons d'une même série) qui ont permis l'émergence de séries novatrices et décalées. C'est ainsi qu'est née une « patte HBO », synonyme de très grande qualité.

adjoint à ce corpus premier, qui sera étudié dans les détails, un corpus secondaire, qui nous permettra de sortir des bornes chronologiques, géographiques ou génériques que nous avons définies et qui permettra de créer un contrepoint, d'affiner telle ou telle hypothèse formée à partir du corpus premier et d'instiller un zeste d'approche diachronique ou comparatiste à cet objet d'étude fluctuant.

B. Le choix des outils méthodologiques.

Un autre problème méthodologique s'est posé concernant le choix des outils qui nous permettraient d'analyser notre objet d'étude. Á côté des catégories définies par la rhétorique, la linguistique et la critique littéraire et des notions forgées par la sémiologie du cinéma ou les travaux sur la télévision, nous avons décidé de prendre également en compte les aspects économiques, voire sociologiques, qui entrent nécessairement en ligne de compte lorsque l'on travaille sur la télévision.

Notre approche sera essentiellement rhétorique et sémiologique. Ces deux axes constitueront le socle méthodologique de notre étude. Ce choix présuppose que l'on considère la fiction télévisée et, partant, l'image, comme un discours. Nous ne sommes pas de ceux qui croient qu'il peut exister des images « à l'état sauvage », pour reprendre les mots de Breton. Toute image, et encore plus tout image comprise dans un enchaînement temporel et syntagmatique, est une énonciation, même si cette énonciation est complexe du fait de son statut plurisémiotique et qu'il est parfois difficile de circonscrire précisément les contours de l'énonciateur — c'est pourquoi nous ferons appel à la théorie de la stylistique actantielle et à son analyse du niveau α[80]. Aux niveaux I (entre le narrateur et le lecteur)[81] et II (entre les différents personnages)[82], Georges Molinié ajoute un niveau α, dont l'actant émetteur est le scripteur, qui soutient les deux précédents niveaux et

[80] Voir Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*.- Paris : PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, 306 p.

[81] « le niveau I est le niveau dominant, ou niveau commun, dans ce qu'on appelle le récit ou la description "impersonnels" ou "à la troisième personne" ; c'est aussi celui des indications scéniques au théâtre. L'actant récepteur est le lecteur du texte ; l'actant émetteur est le producteur "fondamental" de ce discours : c'est-à-dire le producteur obvie et immédiat (celui que, dans sa plus grande généralité, on appelle le narrateur). » (*Ibid.*, p. 49).

[82] « Le niveau II est supporté par le niveau I (pris, le cas échéant, dans sa globalité), ce qui signifie qu'il en dépend énonciativement. Il s'agit des échanges de paroles entre les personnages, dans les

> est responsable, en gros, des programmes structural (une pièce de théâtre *ou* une sorte de roman) et anecdotique (telle *ou* telle schématisation actorielle). Sont référables à cet actant émetteur α les faits non directement rattachables à l'une des quelconques formes d'actant émetteur des niveau I et II ; on rattachera également à cet actant émetteur α les faits qui dépendent plutôt d'actants généraux, comme ceux des instances productrices de discours typiquement ou génériquement surmarqués ou surcaractérisés (qu'il s'agisse de saturation ou de jeux sur la substance de l'expression, la forme de l'expression ou la forme du contenu)[83].

Cette théorisation du niveau α nous permettra de sortir de la seule approche auteuriste et de nous intéresser aux phénomènes d'identité de chaîne, par exemple, ou à l'intertextualité en tant qu'expression d'une demande sociale du public.

Il est ensuite évident pour tous les observateurs des médias que le climat concurrentiel de plus en plus fort qui existe entre les différentes chaînes les poussent à vouloir persuader davantage le téléspectateur de les regarder. Une rhétorique télévisuelle[84] se crée donc et constitue un formidable champ d'investigation pour le chercheur.

Enfin, une des spécificités de la communication humaine est que l'idéal de coïncidence entre le code de l'émetteur et celui du récepteur n'est pas toujours atteint. Il y a alors de fait apparition d'un espace de négociation entre les partenaires de l'échange, espace qui n'est autre que la rhétorique. Cette dernière ne peut donc

---

textes qui en mettent explicitement en scène, que ce soit du roman ou de la poésie narrative ou dramatique, des passages de ce type dans des œuvres à dominante hétérogène (lyrique ou réflexive), ou toute production de genre mêlé impliquant des prises de parole intrafictionnelles. » (*Ibid.,* p. 52)

[83] *Ibid.*, p. 57.

[84] Nous devrions d'ailleurs plutôt parler de rhétorique**s** télévisuelle**s**, si nous suivons le titre des actes du colloque d'Aix-en-Provence organisé les 18 et 19 mai 2000 par le LESI et l'INA-Méditerranée. Voir Marie-Claude Taranger et René Gardies (dir.), *Télévision : questions de formes (2). Rhétoriques télévisuelles*.- Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001. D'autre part, la dimension rhétorique du film de fiction, au cinéma, a été reconnue assez tôt et, à notre sens, l'analyse est applicable à la télévision : « *L'œuvre d'art n'est réductible ni à son contenu ni à sa réplique matérielle* signifie, en l'espèce, que le film de fiction n'est réductible ni à l'histoire narrée, ni à un pur assemblage d'images et de sons. Dès lors, il n'est d'autre solution que de renvoyer l'œuvre à l'artiste qui essaye d'influencer rhétoriquement son récepteur par cet objet particulier qui ne se borne pas à représenter un sujet, mais qui exprime aussi quelque chose à son propos. » (François Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*.- Paris : Méridiens Klincksieck, 1992, pp. 128-9).

que s'appuyer en premier lieu sur une analyse sémiotique des codes mis en œuvre dans le discours étudié[85].

En outre, cette rhétorique est double. D'après Catherine Kerbrat-Orecchioni, tout énoncé comporte deux dimensions, une dimension descriptive et une dimension performative :

> […] parler, c'est sans doute échanger des informations ; mais c'est aussi effectuer un acte, régi par des règles précises (dont certaines seraient pour Habermas universelles), qui prétend transformer la situation du récepteur, et modifier son système de croyances et/ou son attitude comportementale ; corrélativement, comprendre un énoncé, c'est identifier, outre son contenu informationnel, sa visée pragmatique, c'est-à-dire sa valeur et sa force illocutoires[86].

La visée persuasive est ainsi mise au cœur de la parole. Or, considérant les séries ou les feuilletons comme des discours et comme des exercices de parole, fût-elle plurisémiotique, nous devons leur reconnaître aussi cette visée argumentative. Cette approche nous porte même à opérer un renversement de perspective :

> […] parler, ce n'est pas fondamentalement informer, c'est argumenter ; ce n'est pas dire des choses "nouvelles", mais des choses qui "tirent à conséquence" : un énoncé se justifie par sa pertinence argumentative, c'est-à-dire par ses virtualités d'enchaînement ; corrélativement, avoir une conception pragmatique de l'activité langagière, c'est considérer comme prévalente sa finalité argumentative[87].

---

[85] Voir ainsi Jean-Marie Klikenberg : « […] il n'y a jamais superposition parfaite des codes à la disposition de l'émetteur d'une part et du récepteur de l'autre, du moins lorsqu'il s'agit de partenaires vivants. Une telle superposition rendrait en effet toute communication inutile. Car une communication sert à partager avec quelqu'un une connaissance qu'il n'avait pas, des sentiments qu'il n'éprouvait pas, à lui insuffler de nouvelles raisons d'agir de telle manière, etc. La communication sert à modifier l'ensemble des données dont le partenaire dispose, et donc l'organisation des signes dans son code.

Ce constat — les partenaires partent en principe toujours de codes présentant des divergences — ouvre le champ d'une véritable négociation entre partenaires, négociation qui est l'objet de disciplines diverses (rhétorique, pragmatique) […]. » (*Précis de sémiotique générale*, *op. cit.*, pp. 49-50).

[86] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation*.- Paris : Armand Colin, coll. « U Linguistique », 1997, p. 185.

[87] *Ibid.*, p. 200. Dans ces pages, Catherine Kerbrat-Orecchioni fait référence aux théories d'Oswald Ducrot.

Nous voici donc plongé en plein dans l'« empire rhétorique[88] » qui peut trouver sa justification dans l'étude anthropologique. En effet, une hypothèse récemment formulée fait non seulement du discours, mais plus particulièrement de la narration, une forme avant tout argumentative et sociale :

> […] l'interprétation d'un texte comme argumentatif est une opération directe et première, qui ne vient pas s'ajouter à l'interprétation narrative. Pourtant, au plan du développement, on peut supposer qu'une telle opération est le résultat d'une abstraction et d'une généralisation de l'interprétation narrative. De telles observations trouvent d'ailleurs un relais dans l'anthropologie. Selon Bernard Victorri, on peut voir dans la narration l'une des premières fonctions discursives à finalité politique. A ce titre, Victorri voit dans l'activité narrative une fonction de régulation des crises politiques. Selon cette hypothèse, face à la récurrence des situations conflictuelles, nos ancêtres auraient pris l'habitude d'évoquer les crises précédentes sous la forme de récits. La mise en récit d'un événement encore présent dans la mémoire de la collectivité aurait servi d'exemple pour influencer la décision face à l'événement contemporain. Ce faisant, la collectivité se dotait d'une "jurisprudence narrative"[89].

Ainsi, s'il est possible de considérer tout récit comme forme argumentative, il faut désormais s'interroger sur le genre rhétorique auquel appartient la narration[90].

C. L'inscription de la fiction télévisée dans le champ de la rhétorique épidictique.

Notre hypothèse est que la fiction, et, en l'espèce, la fiction télévisée sérielle est, en tant que macrodiscours, un discours épidictique[91], c'est-à-dire, dans le cadre de la rhétorique antique, un discours visant comme moyens l'éloge ou le blâme et

[88] L'expression *empire rhétorique* a été popularisée par Chaïm Perelman et, si elle peut faire débat, elle n'en est pas moins acceptée, au moins en tant que position théorique. Il n'en est pas de même pour l'expression *empire sémiotique* qui, pourtant, serait tout aussi valide puisque, selon Jean-Marie Klikenberg, « il y a signe dès que le récepteur a décidé qu'il projetterait un code […] sur certains événements extérieurs » (*Précis de sémiotique générale*, *op. cit.*, p. 38).

[89] Emmanuelle Danblon, *La Fonction persuasive*.- Paris : Armand Colin, coll. « U Philosophie », 2005, p. 123.

[90] Il s'agit ici de la narration comme genre discursif, et non comme l'une des cinq parties de la rhétorique.

[91] En parlant de macrodiscours, nous nous plaçons, en termes de stylistique actantielle, au niveau I, voire au niveau α. Sur cette structure épidictique peuvent s'asseoir des discours judiciaires, délibératifs ou épidictiques qui prennent place au niveau II.

comme fins le beau ou le laid. La fonction sociale que Bernard Victorri accorde à la narration, c'est-à-dire à la fiction, va dans le même sens puisque le discours épidictique a un rôle de « cohésion sociale, en créant une fiction d'évidence et de déterminisme par le discours[92] ».

Il peut paraître au premier abord peu défendable de dire qu'une fiction est un discours épidictique, si l'on s'en tient à sa seule définition comme discours visant l'éloge ou le blâme. N'oublions pas non plus que l'épidictique a été le lieu privilégié de la rhétorique restreinte et a largement contribué à faire perdre à la rhétorique sa fonction sociale en la faisant passer du côté de l'ornemental[93]. Ainsi, le discours littéraire est-il considéré comme relevant de l'épidictique. C'est l'approche adoptée par Marc Dominicy et Madeleine Frédéric dans *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme* : « Nous sommes partis ici de la thèse que la poésie et le genre épidictique se fondent sur un même mécanisme mental : l'évocation[94]. » Cette position théorique rapproche ainsi genre épidictique et poésie et il ne nous semble pas abusif d'élargir cette conception à toute fiction non formellement engagée[95]. Cet aspect entre rhétorique et divertissement est assez ancien puisque dès l'Antiquité, discours épidictique et spectacle étaient liés :

---

[92] Emmanuelle Danblon, *La Fonction persuasive, op. cit.*, p. 169.

[93] Voir Gérard Genette, « La Rhétorique restreinte », in *Recherches rhétoriques,* réédition du n° 16 de la revue *Communications*.- Paris : Seuil, coll. « Points », série « Essais », p. 233-253. Gérard Genette appelait de ses vœux, en conclusion, un nouvel élargissement de la rhétorique en faisant un pont avec la sémiotique : « Ce qui est vrai, en revanche, c'est qu'une métaphorique, une tropologie, une théorie des figures ne nous laissent pas quitte avec la rhétorique générale, et moins encore avec cette "nouvelle rhétorique" (si l'on veut) qui nous manque (entre autres) pour "agir sur le moteur du monde" et qui serait une sémiotique des discours. De *tous* les discours. » (*Ibid.*, p. 252-3)

[94] Marc Dominicy et Madeleine Frédéric, « L'éloge, le blâme et le genre épidictique », in Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (dir.), *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme*.- Lausanne : Delachaux et Niestlé, coll. « Textes de base en sciences des discours », 2005, p. 12.

[95] C'est la conclusion à laquelle arrivent, dans une perspective différente de la nôtre, Christine Michaux et Marc Dominicy : « l'amplification permet à l'orateur épidictique d'instaurer, comme le poète, une *mimesis* — c'est-à-dire, en l'occurrence, de représenter les prédicats attachés de manière inhérente, à telle ou telle classe d'objets louables ou blâmables. » (« Le jeu réciproque du cognitif et de l'émotif dans le genre épidictique », in Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (dir.), *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme, op. cit.*, p. 136). Voir aussi Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, *op. cit.,* p. 8 : « En insistant sur l'argumentativité de l'épidictique, Perelman explicite la portée de l'argumentation et en étend le domaine. Il confère un sens nouveau au rapprochement que la rhétorique établissait entre l'épidictique et le littéraire, tous deux axés sur le beau et non sur la nécessité d'exposer une thèse. Désormais, la littérature aussi bien que le discours d'apparat se trouvent inclus dans le champ de l'argumentation aux côtés de l'éloquence judiciaire et politique. »

> […] le point focal de l'attention se fixe sur l'orateur et son "art de dire", étant donné que les valeurs évoquées sont supposées admises de tous et ne font dès lors pas l'objet d'une contradiction ou d'un débat. Identifier, comme le fait Aristote, le public du genre épidictique à des "spectateurs" est révélateur à cet égard : l'éloge est un divertissement qui peut aller jusqu'à dénaturer l'objet du discours[96].

Mais cette théorie reste, nous semble-t-il, réductrice et ne permet pas de rendre compte de toute la richesse qui peut naître du fait de considérer la fiction télévisée sérielle comme un macrodiscours épidictique. Il faut donc retravailler cette première approche, notamment en revenant à une conception aristotélicienne de la rhétorique comme *praxis* sociale, et réfléchir aux spécificités de ce discours pour voir en quoi il est applicable à la fiction télévisée. Autrement dit, il faut sortir d'une vision purement esthétique et ornementale pour adopter un point de vue pragmatique, souvent dénié au discours épidictique considérée comme une rhétorique restreinte. Pour ce faire, il faut passer de la forme à la finalité :

> Epideictic rhetoric, then, is not determined by a "constellation of forms", but by a constellation of purposes : preservation, education, celebration and aesthetic creation. It is certainly possible that particular instances of the genre may be missing one or more parts of the constellation, but the essence of epideicric resides somewhere within the locus of these characteristics[97].

Un premier pas peut être fait en appliquant telle quelle au monde de la fiction une fonction sociale du discours épidictique. En effet, il a souvent été dit de la rhétorique épidictique qu'elle permettait de créer ou de consolider le monde social :

---

[96] Thierry Herman, « "Le Président est mort. Vive le Président." Images de soi dans l'éloge funèbre de François Mitterrand par Jacques Chirac », in Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (dir.), *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme*, *op. cit.*, p. 171.

[97] Dale L. Sullivan, « The Ethos of Epideictic encounter », in *Philisophy & Rhetoric*.- University Park : Pennsylvania State University Press, 1993, volume 26, numéro 2, p. 116 : « La rhétorique épidictique, alors, n'est plus définie comme une "constellation de formes", mais comme une constellation de buts : la préservation, l'éducation, la célébration et la création esthétique. Il est sans doute possible que les instances particulières du genre puissent manquer une ou plusieurs parties de la constellation, mais l'essence de l'épidictique réside quelque part dans le jeu de ces caractéristiques. » c'est nous qui traduisons)

> Pour les Anciens, le discours est au centre de la vie politique, car c'est lui-même qui constitue la cité et qui assure la cohésion des citoyens autour des valeurs sur lesquelles elle est fondée. […] Le langage n'a pas pour fonction essentielle de découvrir la vérité, ou, si l'on préfère, de décrire — le plus fidèlement possible — le monde qui nous entoure ; il est le véritable créateur de la cité. Ceci fait dire à Cassin que le *logos* de la Première Sophistique est entièrement "performatif", au sens austinien du terme : selon son expression, il crée un "effet-monde"[98].

Bien évidemment, cette théorie peut sembler excessive et certains penseurs l'ont remise en cause. Mais, en ce qui concerne la fiction où c'est sans aucun doute le langage qui crée l'univers diégétique, cette approche semble tout à fait pertinente.

Mais il est possible d'aller encore plus loin en considérant la fiction comme un discours social. Tout d'abord, ce qui oppose le discours épidictique aux discours judiciaire et délibératif, c'est que l'auditeur juge moins du contenu du discours que du talent de l'orateur. Or, cet état de fait est extrapolable aux fictions : en effet, l'on ne regarde pas une fiction pour être convaincu de telle ou telle chose ou pour prendre une décision, mais en partie pour juger des qualités esthétiques d'un texte et, partant, du talent de son auteur. La question ne portant pas sur le contenu, mais sur les talents de l'orateur, il se crée, entre orateur et auditeur, un consensus sur l'objet du discours. Ce consensus se retrouve dans la relation entre le diffuseur et le téléspectateur qui, dans le système économique de la télévision, doit être un partenaire plus qu'un simple récepteur :

> Les téléspectateurs ne se laissent faire que s'ils se sentent complices de ces ambiances, jouant en général sur le ludique, l'esthétique du plein réclame des complices plus que des victimes. La télévision demeure un partenaire souple, soumise à une concurrence de plus en plus grande : l'éclatement des pratiques télévisuelles le démontre clairement, on peut aujourd'hui choisir le plein qui vous satisfait le mieux[99].

---

[98] Emmanuelle Danblon, « La rationalité du discours épidictique », in Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (dir.), *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme*, *op. cit.*, p. 28.
[99] Jean-Pierre Esquenazi, « Esthétique du plein », in René Gardies et Marie-Claude Taranger, *Télévision : questions de formes (2). Rhétoriques télévisuelles*, *op. cit.*, p. 95.

Puisqu'il y a consensus sur le contenu et qu'orateur et récepteur sont partenaires, il n'y a pas à proprement parler de persuasion ni d'action à faire faire à l'auditeur :

> Nous supposerons ici qu'au contraire de ce qui se passe dans le délibératif, l'orateur de l'épidictique, cherchant à fournir un conseil "parénétique", agit sur son auditoire en l'amenant à un certain état psychologique, sans que cet auditoire prenne conscience d'autre chose que la nature expressive du discours produit. L'orateur ne communique nullement son intention perlocutoire, puisqu'il n'entend pas susciter une réflexion qui déboucherait sur le passage à l'acte : l'amplification n'est qu'un pseudo-argument, qui ne se dit pas[100].

Or, la situation est identique à la télévision : il s'agit de séduire le téléspectateur plus que de le convaincre de faire une quelconque action. Bien au contraire, il s'agit même de le persuader de ne rien faire et de rester devant son écran. Toutefois, étant donné qu'il n'y a pas de but rhétorique, à première vue, il faut reprendre l'analyse afin de trouver la finalité de ce type de discours.

Il semble bien que l'utilité assumée par la télévision et notamment par les programmes sériels ou sérialisés[101] soit celle de fonder un rituel, qui est l'un des aspects du discours épidictique[102]. Les formes les plus classiques du discours épidictiques sont l'oraison funèbre, le panégyrique, l'éloquence d'apparat…, discours qui ont lieu à des moments ritualisés de la société au sein de laquelle ils prennent place (mort d'homme d'état, entrée au Panthéon ou à l'Académie française…). Ces rituels obéissent à un calendrier au sens large, puisque l'aléatoire y a sa part. En effet, si la mort d'un homme d'état n'est guère prévisible, la profération d'une oraison funèbre ne peut guère prendre place qu'à la suite de celle-là. Or, la fiction télévisée

[100] Nathalie Franken et Marc Dominicy, « Épidictique et discours expressif », in Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (dir.), *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme, op. cit.*, p. 106.

[101] Nous avons déjà montré comment la grille de programmation était structurée verticalement et horizontalement et comment la structuration horizontale permettait de créer une chronologie cyclique, qui rappelle la chronologie ritualisée.

[102] Voir notamment l'article de Thierry Herman, « "Le Président est mort. Vive le Président." Images de soi dans l'éloge funèbre de François Mitterrand par Jacques Chirac » (art. cit.), dans lequel il rappelle que, pour Carter, « non seulement le genre épidictique est partie prenant d'un rituel, mais qu'il est en soi un rituel » (p. 169).

sérielle, elle aussi, s'inscrit dans une chronologie et prend sens dans le rituel quotidien ou hebdomadaire de la diffusion ou de la réception.

Cet aspect ritualisé est à mettre en relation avec l'idée développée par Perelman de « communion autour de valeurs communes », but qu'il assigne au discours épidictique. Il nous faut prendre l'expression « valeurs communes » dans une acception large, au sens de culture encyclopédique. Ce jeu sur la culture commune entre l'orateur et l'auditeur est souvent souligné par les chercheurs sur la télévision :

> Le téléspectateur fait ainsi partie d'un groupe constitué de ceux qui sont en train de regarder cette émission particulière en même temps que lui, à qui l'on s'adresse également, il en est conscient. Il s'établit alors une certaine intimité avec le monde situé à l'intérieur du petit écran et un phénomène de complicité se crée par moments lorsqu'une personne lance face aux caméras une plaisanterie ou un commentaire faisant référence à une autre expérience partagée au sein de cette "communauté télévisuelle". Une sorte de connivence s'instaure entre les personnes situées dans la télévision et ceux qui, chacun chez soi, sont devant leur téléviseur, "à l'extérieur de la télévision"[103].

Les chercheurs en font même une caractéristique propre de la fiction télévisée sérielle, comme si cet état de fait, valable pour la télévision dans son ensemble, était exacerbé dans les séries[104] :

---

[103] Barbara Villez, *Séries télé. Visions de justice*.- Paris : PUF, 2005, p. 20-21.

[104] La pratique de la reprise a été souvent abordée comme spécificité de la culture populaire : ainsi Denis Mellier écrit-il, dans son article « Le montage à l'œil nu », paru dans *Les conceptions du montage* (Pierre Maillot et Valérie Mouroux (dir.), *CinémAction* n° 72, 3ème trimestre 1994, 230 p.) : « Exhiber dans l'image la dimension formelle qui la compose et l'organise — ici, le montage —, faire voir ouvertement sa facticité et ses données rhétoriques ne relève-t-il pas de ce jeu de la citation et du miroir qui est devenu, jusqu'à l'obsession, le signe de l'art contemporain ? Mais une telle pratique spéculaire n'est en rien l'apanage de la culture savante. Elle est désormais *un élément constitutif de la culture populaire*, du thriller à la bande dessinée, du polar au récit d'épouvante. […] Le cinéma grand public, qui fait la part belle à l'action et au thriller, à l'épouvante et au mystère, autant de formes où le suspense et sa rhétorique sont prépondérants, apparaît aussi comme le lieu d'une pratique de l'autoréférence, de la citation cinéphilique, de la parodie et de la mise en abyme. » (pp. 124-5, c'est nous qui soulignons).

L'aspect intertextuel de la série télévisée, quant à lui, a été souligné dès le début de sa critique « sérieuse » : Martin Winckler développe ce point de vue dans l'introduction des *Miroirs de la vie*, de même que Barbara Villez (voir *supra*) et Marie-France Chambat-Houillon, pour ne citer que des exemples français. Cependant, ce phénomène ne nous semble pas se limiter à la fiction télévisée, mais appartenir plus globalement à la télévision en tant que *medium*. Les campagnes publicitaires du 118 218 et de la MAAF, en 2005-2006, se placent clairement dans une perspective transdiscursive télévisuelle : les spots du 118 218 ne sont compréhensibles que pour un récepteur ayant une culture

> Les références à l'actualité, et surtout aux événements télévisuels, sont là aussi pour rappeler que l'on regarde la télévision : ce sont des invitations à partager un trait d'humour, un clin d'œil et à créer un sentiment de complicité et de "communauté avec les habitués"[105] .

Cet aspect communautaire a souvent été signalé en ce qui concerne la fiction télévisée sérielle car il s'est parfois manifesté de façon très visible, par exemple avec l'émergence des fans-clubs et des fanzines. Il a aussi été étudié, notamment aux États-Unis[106], mais le rapprochement entre série télévisée et discours épidictique permet d'aller plus loin que cet aspect souvent souligné :

> Sans qu'il soit nécessaire de s'appesantir, on ne peut manquer ici de relever que la communion des valeurs, liée au genre épidictique, prend source dans des manifestations ritualisées dont le but premier est justement de renforcer les liens de la communauté… Il ne s'agit pas cependant de la seule fonction du genre épidictique. La synthèse critique de Sullivan adjoint trois autres fonctions à la fonction "conservatrice" soulignée par Perelman — la fonction cérémonielle, la fonction éducative et la fonction esthétique[107].

Ces différentes fonctions ont déjà été soulignées au sujet de la fiction télévisée sérielle, sans jamais être mises en rapport avec une approche rhétorique. La fonction cérémonielle a été étudiée par tous les chercheurs ayant travaillé sur la programmation[108]. Or, cette fonction peut être interprétée en termes éthiques au sens technique[109]. La fonction éducative est l'hypothèse de Barbara Villez dans son

---

télévisuelle assez conséquente (de l'émission de Véronique et Davina à la télé-réalité, en passant par le lapin Duracell et l'adieu télévisé de Valery Giscard d'Estaing à la Présidence de la République), tandis que les spots de la MAAF reprennent la célèbre « Séquence du directeur » de la série comique française *Palace*. Le *medium* télévisuel semble donc se prêter particulièrement bien à ce type de transfert et il faudrait s'interroger sur ce phénomène, tant du point de vue de la réflexion sur la notion de savoir que de celui du rapport au temps, depuis l'aspect extrêmement éphémère du flux télévisuel jusqu'à cet appel incessant à la mémoire de ce qui est, par définition, passager.

[105] Denis Mellier, « Le montage à l'œil nu », art. cit., p. 126.

[106] Voir ainsi le travail de John Fiske ou d'Henry Jenkins et les nombreux articles consacrés au *fandom* dans les ouvrages dirigés par David Lavery. Pour les travaux en langue française, le lecteur se rapportera avec profit aux ouvrages de Philippe Le Guern.

[107] Thierry Herman, « "Le Président est mort. Vive le Président." Images de soi dans l'éloge funèbre de François Mitterrand par Jacques Chirac », art. cit., p. 169.

[108] Par exemple, François Jost.

[109] Voir par exemple Dale L. Sullivan, « The Ethos of Epideictic encounter » (art. cit.).

ouvrage *Séries télé. Visions de justice*, où elle explique comment le public acquiert une culture juridique par acculturation, en visionnant, jour après jour et semaine après semaine, des séries judiciaires. La visée éducative entre de fait dans la perspective épidictique, puisqu'on lui a souvent accordé, à travers sa finalité d'instruction de la cité ou de la nation, une mission formatrice. Enfin, la fonction esthétique est sans nulle doute celle qui a été la plus fréquemment invoquée par le grand public. Nous retrouvons ici, en partie, la rhétorique restreinte, depuis longtemps associée au texte littéraire, mais il conviendra également de s'interroger sur les implications de l'analyse d'un texte à visée esthétique dans la perspective de la rhétorique considérée comme une *praxis* sociale.

On a également souvent montré comment les programmes — en d'autres termes, les discours tenus sur une chaîne — permettaient de construire l'image de la chaîne elle-même[110]. Les fictions télévisées sérielles — qu'elles soient produites ou acquises par la chaîne — remplissent de fait cette fonction. Or, renvoyer une certaine image de l'institution qui permet le discours est un des buts du discours d'apparat, qui appartient au genre épidictique :

> Il faut simplement insister sur le fait que, même si la définition d'une image satisfaisante de l'institution n'apparaît pas comme une caractéristique *essentielle* de l'éloquence d'apparat, elle en est, le plus souvent, inséparable, du fait même des circonstances qui définissent cette éloquence — le discours s'intègre dans un contexte solennisé qui le fait naître, et dont il renforce dialectiquement la solennisation, tout en correspondant aux autres codes sémiotiques, décor, devises, tableaux, etc., dont la cérémonie est saturée. L'institution commanditaire — et l'on peut d'autant plus employer ce terme que la préparation d'une cérémonie d'apparat implique organisation et mise de fonds — est soucieuse de se voir offrir et de présenter au monde extérieur une image d'elle-même qui lui convienne[111].

Même si la fiction télévisée est moins exceptionnelle que le discours d'apparat et qu'il faut donc moins prendre en compte la solennité du moment, l'aspect

[110] Voir notamment le chapitre 4 de *Comprendre la télévision* de François Jost (Paris : Armand Colin, coll. « 128 Cinéma », 2005, 128 p.).
[111] Pierre Zoberman, « Le sujet dans l'éloquence d'apparat », in François Cornillat et Richard Lockwood, *Ethos et Pathos : le statut du sujet rhétorique*.- Paris : Champion, 2000, p. 157.

économique qui est mis en exergue par Pierre Zoberman est au contraire extrêmement présent dans le contexte concurrentiel de la télévision.

La fiction télévisée sérielle est donc un discours épidictique, considéré non pas comme un simple texte à fonction esthétique et ornementale, mais comme un discours ayant une fonction sociale complexe. C'est à partir de cette position théorique que nous étudierons le fonctionnement rhétorique de ces discours, sans oublier la dimension sociologique et expérimentale, qui était déjà présente dans la réflexion de Pierre Guiraud dans « Les Fonctions secondaires du langage », au sujet de la publicité :

> On voit que la forme spécifique du slogan, son style, intègre des centaines de variables et offre des milliers de combinaisons, c'est-à-dire d'options possibles. Cela postule une analyse, une taxologie, une technique ; en fait une nouvelle rhétorique, et qui dispose de moyens nouveaux : enquête statistique, expérimentation par variation des causes, analyse mécanique, construction de modèles, etc[112].

Cette option nous place donc au cœur de l'interdiscipline et de la nécessaire polyvalence du chercheur sur les séries télévisées.

Toutefois, s'il paraît, ainsi que nous l'avons montré, évident d'utiliser la rhétorique pour analyser les fictions télévisées et d'y lier l'approche sémiotique qui permet sa description la plus fine et la plus opératoire pour ce qui nous intéresse, les aspects économiques et techniques, si souvent décriés quand il s'agit d'étudier l'oeuvre littéraire qui est l'expression originale d'un auteur, sont incontournables dans l'étude des médias. L'expression même « étude des médias » est caractéristique : alors qu'il paraît impensable de dire, au lieu d'*études littéraires*, *études des livres*, on parle plus volontiers d'*étude des médias* ou d'*études télévisuelles*, *cinématographiques* que d'*étude de la fiction télévisée* ou *de la fiction cinématographique*. Le média, c'est-à-dire le moyen de communication est mis en

[112] Pierre Guiraud, « Les Fonctions secondaires du langage » in André Martinet (dir.), *Le Langage*.- Paris : Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1968 (réimprimé en 1987), p. 448. Nous reprenons à notre compte ces propos qui peuvent tout à fait s'appliquer à notre cas, que Pierre Guiraud n'envisage pas, probablement du fait qu'au moment de la rédaction, l'Université est loin de s'intéresser à la télévision, encore moins aux séries télévisées.

avant. Nous pouvons rapprocher cet état de fait de certaines remarques de Walter Benjamin sur le statut de l'œuvre d'art au 20ème siècle :

> A la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. *La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige*[113].

Walter Benjamin, dont la réflexion ne pouvait pas porter sur la télévision, livre cependant, au sujet du cinéma, des réflexions qu'il serait intéressant de poursuivre au sujet de la fiction télévisée :

> Le film nous offre une forme dont le caractère artistique est pour la première fois de part en part déterminé par sa reproductibilité. […] Avec le film, ce qui est devenu déterminant pour l'œuvre d'art, c'est une qualité que les Grecs n'auraient guère admise ou qu'ils auraient considérée comme la plus négligeable. Il s'agit de sa perfectibilité. Le film achevé n'est rien moins qu'une création d'*un* seul jet ; il se compose d'une multiplicité d'images et de séquences d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix — images qui, elles-mêmes, étaient perfectibles à volonté au cours de la succession des prises de vues, jusqu'à la réussite finale. […] Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible. Que cette perfectibilité est due au fait qu'il renonce à toute valeur d'éternité, c'est ce que montre la contre-épreuve[114].

Tout d'abord, Walter Benjamin fait de la reproductibilité technique un critère d'évaluation esthétique. En allant plus loin et en regardant du côté de la télévision, nous pouvons même dire que cette reproductibilité et la prise en compte d'autres critères, comme la structuration en actes imposée aux fictions télévisées par les coupures publicitaires[115] et les effets que l'on peut en tirer, tout en étant des

---

[113] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in *Œuvres III*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 78. Notons que Walter Benjamin a retravaillé cet article durant plusieurs années et que sa pensée a évolué. Nous citerons donc alternativement, et selon les besoins, cette première version de 1935 et la dernière version de cet article, écrite en 1939.

[114] *Ibid.*, p. 83.

[115] La tradition a peu à peu structuré un épisode de série télévisée en cinq actes, rythmés par les pauses publicitaires qui sont devenues des sortes de respirations entre les différents pics de l'intrigue.

contraintes fortes, sont en même temps de formidables réservoirs d'innovations. Elles ne peuvent être ignorées dans une étude des effets rhétoriques de la télévision, alors même que c'est au moment des pauses publicitaires que tous les efforts se concentrent pour garder le téléspectateur[116]. Nous arrivons donc ici à une jonction entre rhétorique, esthétique et économie, ce qui justifie que nous mêlions nous aussi, au cours de notre étude, ces trois approches.

L'approche diachronique, quant à elle, se justifie également par le fait que la structure économique de la télévision (passage d'une chaîne à plusieurs chaînes, d'un seul secteur public à la coexistence d'un secteur privé et d'un service public, d'un seul mode de diffusion — le hertzien — à l'éclosion du satellite, du câble et de la Télévision Numérique Terrestre) a changé, et la fiction télévisée avec elle. Si nous admettons, avec Walter Benjamin, une solidarité, notamment pour le discours audiovisuel, entre support, technique et forme, alors nous ne pouvons éviter l'étude diachronique[117]. Nous serons amenée à réfléchir aux propos de Walter Benjamin sur l'absence d'éternité du cinéma : le développement du magnétoscope, du DVD, de la numérisation, de la vidéo à la demande rendent désormais possibles la conservation personnelle de films[118] et, surtout, un nouveau type de réception, qui ne dépend plus d'une programmation décidée par une instance transcendante (salle de cinéma, direction de chaîne), mais d'une programmation recomposée par le récepteur, d'une réception personnalisée qui s'adapte au temps du téléspectateur. Les études de réception et les acquis de la sociologie nous aideront donc à mettre tout cela en perspective.

Ce découpage, bien évidemment conscient chez ceux qui fabriquent des séries télévisées, n'était pas forcément perçu en tant que tel par les téléspectateurs, mais ils y étaient habitués, comme l'ont montré les réactions quand ABC, en 2005, a ajouté une coupure supplémentaire dans certaines de ces séries majeures, comme *Desperate Housewives* et *Lost*. Voir ainsi l'article de Gary Levin « Ad glut turns off viewers » dans le numéro d'*USA Today* du 11 octobre 2005, disponible en ligne (http://www.usatoday.com/life/television/news/2005-10-11-ad-glut_x.htm ; consulté le 25 avril 2008).

[116] Nous pouvons rappeler la polémique qui a eu lieu l'été 2004, quand a été mise en exergue une déclaration de Patrick Le Lay, patron de TF1 : « Le métier de TF1, c'est de vendre du temps de cerveau disponible à Coca Cola. » Le cynisme de l'affirmation et la négation de toute visée sociale ou divertissante, malgré la « quête de sens » mise en avant dans la négociation du cahier des charges lors de la privatisation de la chaîne, avait certes de quoi faire bondir, mais il était depuis longtemps évident que c'est la publicité qui fait vivre la télévision. Les Américains ont moins de fausse pudeur, allant jusqu'à nommer un genre de fiction télévisée, les *soap operas*, d'après l'identité de leurs sponsors, les marchands de lessives et de produits ménagers.

[117] C'est, rappelons-le, l'une des utilités de notre corpus secondaire.

[118] Voir la rubrique « Grand angle » de *Libération* du 10 mai 2005 sur la nouvelle cinéphilie.

III. Deux axes majeurs pour l'étude du drama et de la dramedy entre 1990 et 2005 : les seuils et la transtextualité.

Nous avons, peu à peu, restreint notre champ de recherche — de la série télévisée dans sa globalité à deux genres précis dans un laps de temps déterminé — et inscrit le discours télévisuel dans la tradition rhétorique. Cependant, une étude rhétorique d'ensemble serait un travail titanesque. Nous nous sommes ainsi concentrée sur un effet sensible pour tout téléspectateur contemporain : la connivence de plus en plus grande créée entre le programme et son public. À partir de ce constat, nous avons défini deux champs précis dans lesquels le travail rhétorique et la mise en place d'un réel dialogue entre le programme et son public étaient particulièrement saillants.

Les seuils sont le premier de ces champs. Dans la période contemporaine, l'usage de tous les seuils habituels des séries télévisées a peu à peu changé, passant de moments utilitaires et nécessaires à un emploi plus large, marqué par une utilisation ludique et la création d'une connivence. L'exemple le plus facile à donner est sans doute celui du générique qui, de simple outil informatif possédant une fonction légale, est devenu un vrai moment de (re)connaissance du programme et le support d'un certain nombre de jeux avec le public. Ce seuil est particulièrement intéressant car sa brièveté et sa répétition ont permis au téléspectateur d'acquérir une compétence particulière de lecture — ce que les chercheurs anglo-saxons appellent la *TV literacy*[119] — sur laquelle les créateurs se sont ensuite appuyés pour proposer des formes novatrices reconnues comme telles. Des évolutions similaires ont touché tous les seuils, que nous étudierons un à un dans notre première partie.

[119] La *TV literacy* renvoie à la capacité de décoder les discours télévisuels. Il n'est guère possible de trouver une traduction élégante en français. Barbara Villez a proposé pour sa part l'expression « télé-éduqué », dans son ouvrage *Séries télé. Visions de justice* (*op. cit.*, p. 127), pour les termes « television literate » proposé par John Fiske dans *Television Culture* ou « television fluent » proposé par John Ellis dans *Visible Fictions*.

Le jeu et la connivence repérables dans l'énonciation des différents seuils se retrouvent aussi, plus globalement, dans le discours entier des séries télévisées. C'est pourquoi, dans une seconde partie, nous nous intéresserons aux phénomènes de transtextualité et de réflexivité. Si, dès son origine, la fiction télévisée a fait référence à d'autres œuvres ou à ses propres conditions de production, le phénomène s'est accéléré. Alors que ces procédés étaient auparavant circonscrits à deux grands genres – le *soap opera* et la *sitcom*, soit les deux expressions les plus populaires de séries télévisées —, le début des années 1980 a marqué, notamment avec *Hill Street Blues / Capitaine Furillo*, leur passage à la série dramatique. *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, série faisant de l'intertextualité un principe créatif, a fait la synthèse des essais de la décennie qui l'a précédée, permettant une nouvelle ère des jeux transtextuels et réflexifs.

Cette restriction à ces deux seuls axes a été rendue nécessaire par l'étendue de notre corpus, qui était inévitable pour rendre finement les processus mis en œuvre dans le cadre de la rhétorique épidictique qui prend place entre le pôle de production des séries télévisées et ses récepteurs. Ainsi, malgré leur intérêt évident, nous ne ferons qu'effleurer, dans notre chapitre sur le format, les problèmes de construction narrative dans leur impact sur l'adhésion des téléspectateurs ; de même, nous ne nous intéresserons pas à la signification historique, sociologique ou philosophique des différentes séries de notre corpus, à moins qu'elle ne soit l'objet d'un travail rhétorique particulier à l'occasion d'un seuil ou d'une citation dont l'enjeu ne serait appréhendable que par rapport à cette signification. Il ne s'agira donc pas de proposer une vision exhaustive des dizaines de séries qui composent notre corpus, mais, par une approche comparative et différentielle à travers quelques axes choisis, de rendre compte du dynamisme d'une forme culturelle donnée, en respectant son intégrité et ses spécificités. Une des conséquences de cette perspective est que notre approche sera essentiellement formelle, voire formaliste, et non idéologique ou fondée sur une analyse strictement personnelle : il s'agit de montrer que la forme du discours de la série télévisée est, formellement, porteuse de

procédés persuasifs virtuels, actualisables lors de la réception ou actualisés selon des modalités spécifiques par des créateurs particuliers[120].

[120] Nous rejoignons ici la problématique du style, qui vise à la persuasion : « Le style n'a donc rien à voir avec les arguments, avec le fond du discours : il vise seulement à assurer l'effet le plus efficace sur les auditeurs ». (Jean Molino, « Pour une théorie sémiologique su style », in Georges Molinié et Pierre Cahné, *Qu'est-ce que le style ?*.- Paris : PUF, 1994, coll. « Linguistique Nouvelle », p. 230-231.)

PARTIE I

SEUILS

Introduction
Des seuils dans une série télévisée ?

Notre propos, dans cette première partie, sera d'étudier les fonctions rhétoriques et les enjeux structurels des seuils à la télévision, avec pour fil conducteur la terminologie de Gérard Genette et ses acquis méthodologiques tels qu'il les a définis dans *Seuils*[1]. Cependant, dans le cadre qui est le nôtre, nous restreindrons notre approche à l'étude du seul péritexte[2]. Rappelons que nous ne nous intéressons ici qu'à l'argumentation extradiégétique. Or, l'épitexte relève d'une rhétorique métadiégétique. En outre, notre approche pour décrire le fonctionnement de ces seuils est en grande part linguistique. Or, comme l'affirme Philippe Lane dans

[1] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*.
[2] Cependant, certains éléments de cet épitexte — les interviews des créateurs, certains bonus d'éditions DVD — pourront être utilisés comme source documentaire.

« Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte »,

> Poser la question du paratexte en termes linguistiques, c'est d'abord définir le paratexte en tant que relation transtextuelle et limiter son extension au domaine du péritexte, tant la notion de paratexte est trop large et hétérogène pour désigner l'objet d'étude d'une linguistique du texte et du discours[3].

Les seuils sont les éléments par lesquels le récepteur accède à l'œuvre et ont été, dès le début de leur étude, interprétés dans une perspective pragmatique. Au sujet du paratexte littéraire, Gérard Genette écrit ainsi :

> Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés[4].

Ce commentaire sur le paratexte montre bien qu'il s'agit d'exercer une action sur le lecteur, qu'elle soit d'ordre concret (acheter ou lire le livre) ou abstrait (*bien* lire le livre). Or, comme le rappellent Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, la rhétorique a la même visée pragmatique :

> Le but de toute argumentation, avons-nous dit, est de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment : une argumentation efficace est celle qui réussit à accroître cette intensité d'adhésion de façon à déclencher chez les auditeurs l'action envisagée (action positive ou abstention), ou du moins à créer, chez eux, une disposition à l'action, qui se manifeste au moment importun[5].

---

[3] Philippe Lane, « Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte », in *Congrès Mondial de Linguistique Française CMLF'08*, publié en ligne le 9 juillet 2008, disponible en ligne http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08299, p. 1379.
[4] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 8.
[5] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, *op. cit.*, § 10, p. 59.

Cette approche rhétorique et pragmatique est légitimée par Gérard Genette lui-même, qui parle de « force illocutoire » du message paratextuel :

> Une dernière caractéristique pragmatique du paratexte est ce que j'appelle, en empruntant très librement cet adjectif aux philosophes du langage, la *force illocutoire* de son message. Il s'agit encore ici d'une gradation d'états. Un élément de paratexte peut communiquer une pure *information* […] ; il peut faire connaître une *intention*, ou une *interprétation* auctoriale et/ou éditoriale […]. Il peut s'agir d'une véritable *décision* […]. Ou d'un *engagement* : certaines indications génériques […] ont, on le sait, une valeur plus contraignante […] que d'autres [indications]. Ou d'un *conseil*, voire une *injonction* […]. Certains éléments comportent même la puissance que les logiciens nomment *performative* […][6].

Cet aspect rhétorique est d'autant plus facile à saisir, *a priori*, que, la télévision étant une véritable industrie aux enjeux financiers importants, le fort climat concurrentiel exacerbe les besoins de persuasion du public et que, « plus que les autres pratiques transtextuelles, [la paratextualité] s'affiche ouvertement[7] ». Cependant, cette plus grande visibilité ne doit pas aplanir les problèmes, notamment de définition et de repérage. En effet, nous l'avons déjà signalé dans notre introduction, les frontières se sont effacées ces dernières années à la télévision, rendant ainsi plus problématique la perception des seuils. Il faut y ajouter en outre la modification de la structure économique et industrielle de la télévision, qui ne peut se comprendre que dans le contexte d'offre qui est le sien : même si la consommation télévisuelle n'est pas forcément fondée sur cette logique, sa fabrication est toujours pensée à partir d'elle. Il faut capter à tout prix le téléspectateur qui ne fait que passer / que zapper. Cet *a priori* conditionne une rhétorique particulière qui se manifeste dans le texte même, alors qu'au cinéma, cette rhétorique n'appartient qu'à l'épitexte (bandes-annonces, tournée promotionnelle, interviews). Nous assistons donc à une textualisation du paratexte/péritexte[8]. Ainsi, plus que dans le régime écrit qui est celui qu'étudie Philippe Lane, « le paratexte en tant que tel n'existe pas ; il ne s'agit pas en

---

[6] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 15-6.
[7] John Pier, « Pragmatique du paratexte et signification », in *Études littéraires*, 1989, vol. 21, n°3 (disponible en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/500874ar>), p. 110.
[8] Désormais, sauf indication contraire expresse, nous utiliserons le terme *paratexte* au sens restreint de *péritexte*.

effet de savoir si tel ou tel élément “appartient” ou non au paratexte, mais bien plutôt s’il y a ou non pertinence à l’envisager ainsi[9] ».

Cette double perspective — le paratexte comme une pratique et comme une pragmatique — nous guidera dans cette étude. C’est pourquoi nous lierons les outils rhétoriques — qui permettent de comprendre les modalités et les effets des seuils — à l’approche genettienne. Cette dernière consiste à définir tout élément paratextuel en déterminant :

> […] son emplacement (question *où ?*), sa date d’apparition, et éventuellement de disparition (*quand ?*), son mode d’existence, verbal ou autre (*comment ?*), les caractéristiques de son instance de communication, destinateur et destinataire (*de qui ?*, *à qui ?*), et les fonctions qui animent son message : *pour quoi faire ?*[10].

Nous parcourrons ces différentes questions, en les réorganisant par pôles (définition ; statut actantiel ; fonctions et but de chaque élément paratextuel). L’analyse du statut actantiel — qui n’est pas une analyse de la simple énonciation — peut surprendre, mais se comprend lorsque l’on considère, à l’instar de Jean-Paul Bronckart et Philippe Lane, que le paratexte prend place dans « une zone de coopération sociale » définie par différents paramètres : « le lieu social, c’est-à-dire les institutions ou tout autre lieu exerçant une contrainte sur le langage » ; « le destinataire, représentant le public visé par l’action langagière [,qui] doit être considéré en tant que “rôle social” » et n’est donc pas un simple interlocuteur ; « l’énonciateur, instance sociale, source de l’action langagière qui, au même titre que le destinataire, est le produit d’une représentation sociale » ; et « le but, projection de l’effet que l’action langagière est censée produire sur le destinataire[11] ». Il est ainsi possible de considérer le paratexte sous le prisme de la stylistique actantielle, telle qu’elle est définie par Georges Molinié, et de son analyse du niveau α.

---

[9] Philippe Lane, « Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte », art. cit., p. 1380.
[10] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 10.
[11] Tout ce développement est inspiré des réflexions de Philippe Lane dans « Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte » (art. cit., p. 1383-1384), qui s’appuie lui-même sur la théorie de Jean-Paul Bronckart.

Cette difficulté de définition et les spécificités du paratexte télévisuel expliquent sans doute pourquoi il n'a jamais été saisi sous cet angle. Quelques éléments ont cependant été, comme le titre ou le générique[12], l'objet d'attentions particulières. Ainsi, dans les quelques études publiées sur la fiction télévisée sérielle, il y a souvent un développement qui leur est consacré. Pierre Beylot, dans *Le Récit audiovisuel*[13], consacre quelques pages aux fonctions assumées par le générique. Dans *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch*, Guy Astic voue toute une partie d'un de ses chapitres au générique de la série qu'il analyse[14]. Nous pouvons également citer l'analyse de Jean-Michel Ouillon, « *X-Files* : la vérité est dans le générique[15] » ou l'article de Stéphane Massa-Bidal, « Composition générique[16] ». Quant aux titres, ils sont souvent commentés, que ce soit par les fans[17] ou par les universitaires[18]. Tous ces éléments montrent qu'intuitivement, toutes les personnes analysant les séries ont senti l'importance de la prise en compte du paratexte dans une saisie plus globale de ces fictions. Cependant, aucune étude généraliste sur l'ensemble du péritexte n'a encore été menée.

Un double enjeu descriptif et analytique nous permettra ainsi de dresser un tableau aussi complet que possible de ces pratiques qui, issues de l'univers des fictions radiophoniques et cinématographiques, elles-mêmes héritières de la littérature, ont peu à peu pris une importance économique et stratégique indéniable.

Afin de mener à bien cette étude, nous proposons donc de réfléchir autour de sept axes, qui sont les différents moments de découverte de la série télévisée par le

---

[12] Il faut également citer l'exception que constitue l'épigraphe dans *The X-Files / Aux frontières du réel*. Mais, comme nous le verrons dans le chapitre consacré à ce seuil, l'épigraphe n'apparaît pas uniquement dans cette série et les autres occurrences de ce phénomène ont, à notre connaissance, toujours été ignorés par la critique ou par la recherche universitaire.

[13] Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*.- Paris : Armand Colin, collection « Fac », série « Cinéma », 2005, p. 70-71 et 128.

[14] Guy Astic, *Twin Peaks. Les laboratoires de David Lynch*.- Pertuis : Rouge Profond, collection « Raccords », p. 47-51.

[15] Jean-Michel Ouillon, « *X-Files* : la vérité est dans le générique », article paru initialement dans le numéro 11 (mars 1998) de *La Voix du Regard* et republié ensuite sur le blog de l'auteur (disponible en ligne : http://jm-oullion.blogspirit.com/3._mes_articles/, consulté le 10 août 2008).

[16] Stéphane Massa-Bidal, « Composition générique », in revue *Entrelacs.fr*, dossier « Séries télé in/out », disponible en ligne http://www.entrelacs.fr, mis en ligne le 18 novembre 2007.

[17] Il serait impossible de référencer tous les commentaires de ce type dans la production des communautés de fans. Il suffit de se rendre sur n'importe quel site un peu fourni pour en trouver.

[18] Voir Hervé Joubert-Laurencin, « Lynchcock », article à paraître.

téléspectateur : le titre, le générique, le prégénérique, l'épigraphe, la dédicace, le format et ce que nous appellerons les seuils internes[19]. Nous y ajouterons deux autres éléments qui sont presque des seuils dans le seuil : le nom de l'auteur[20] — que nous rattacherons au générique — et le *disclaimer* / l'avertissement, que nous traiterons en même temps que le prégénérique. Pour chacun de ces seuils, nous proposerons une première description de type sémiologique, qui permettra de définir les usages propres à chaque seuil dans la période qui nous occupe et concernant le genre que nous avons déterminé, autrement dit le code de chacun d'entre eux. Une fois connues ces normes empiriques, nous pourrons étudier les écarts caractérisés qui sont la manifestation le plus évidente d'une pratique rhétorique spécifique.

[19] Dans le régime écrit, les intertitres sont ce qu'on pourrait appeler des seuils internes. Mais la notion d'intertitre n'a aucune validité dans le cadre d'une étude de la télévision. En outre, dans un document écrit, il n'y a pas de rupture énonciatrice (à l'exception, peut-être, des journaux et des magazines qui présentent la même alternance de discours disparates — articles, publicités, annonces légales…) : d'un chapitre à l'autre c'est soit le même auteur, soit le même directeur de publication. Dans une série télévisée, nous passons de l'énonciation de la fiction à celle de la publicité et certaines séries travaillent particulièrement ces moments de transition.

[20] Nous reviendrons sur les spécificités de la notion d'auteur au cours de notre étude.

Chapitre Premier

« Untitled[1] »

Le titre, quel que soit le type de production (roman, essai, film, œuvre musicale…), est un élément essentiel dans la vie de l'œuvre. Richard Berger dit de lui qu'il permet au texte « de se différencier et de s'annoncer, de se poser en tant que texte[2] ». Historiquement, il était même plus important que le nom de l'auteur : en effet, il n'était pas rare, au Moyen Âge ou à la Renaissance, que des écrits ne soient référencés que par leur titre, sans aucune mention de l'auteur. Il fait ainsi du titre une marque qui permet la reconnaissance du texte.

---

[1] Ce mot sert de titre paradoxal à la fois à l'épisode IV, 12 de *Six Feet Under / Six Pieds sous terre* et à la pièce de théâtre que Claire écrit lors de cet épisode. Elle justifie ainsi ce choix : « *When you give something a name people take your word for it, I didn't want to tell anyone how to feel*. » (« Quand vous donnez un nom à quelque chose, les gens vous prennent au mot. Je ne voulais pas leur dire comment se sentir. » ; c'est nous qui traduisons).

[2] Richard Berger, « Le titre du roman québécois des années 1940-1960 », in *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, 1981, consulté en ligne sur Internet (http://id.erudit.org/iderudit/200305ar) le 1er octobre 2008, p. 2 du document téléchargé (p. 79 de la publication initiale).

Mais, pour Gérard Genette, plus qu'un simple élément, le titre est « un ensemble un peu complexe – et d'une complexité qui ne tient pas exactement à sa longueur[3] ». La complexité de l'appareil titulaire dans les séries télévisées est plus grande, cependant, que celle des romans, car trois niveaux peuvent se superposer : le titre de l'épisode, le titre de la série télévisée et le titre de la collection ou de la case de programmation. Ce phénomène se complique si nous prenons en compte les éventuels sous-titres qui peuvent apparaître à chaque niveau.

Nous proposons donc la création d'une terminologie spécifique qui permette de différencier ces divers éléments. Les trois niveaux dont nous parlons seront qualifiés respectivement d'« hypotitulaire » (pour le plan de l'épisode), de « mésotitulaire » (pour le plan de la fiction télévisée sérielle) et d'« hypertitulaire » (pour le plan de la collection ou de la case de programmation). En ce qui concerne le couple composé du titre et du sous-titre, nous parlerons d'éléments titulaire et infratitulaire. Si nous prenons comme exemple *Homicide : life on the Street*, nous dirons qu' « Homicide » est l'élément titulaire du niveau mésotitulaire et que « life on the Street » est l'élément infratitulaire du niveau mésotitulaire. Les différents titres appliqués à une série télévisée pourront ainsi être analysés en un maximum de six éléments, chacun des trois niveaux pouvant se subdiviser en éléments titulaire et infratitulaire.

Évidemment, chacun de ces niveaux a une histoire et des normes de formation différentes. C'est pourquoi, eu égard à ces enjeux variés, nous étudierons ces niveaux l'un après l'autre.

I. Le niveau hypertitulaire : titres de case et de collection.

La case de programmation correspond à un laps de temps défini par une journée dans la semaine, une durée et un horaire de diffusion. En soi, une case n'est

[3] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 54.

rien d'autre qu'une fenêtre de diffusion. Tout l'art consiste à donner un sens à la grille de programmation en mettant en adéquation les programmes acquis par la chaîne, les modes de vie du public visé[4] et la programmation des chaînes concurrentes. Les cases de programmation sont généralement définies par le programme qui y est diffusé ; elles sont ainsi très rarement titrées. La collection ressort d'une tout autre logique : il s'agit de donner une cohérence à plusieurs programmes qui sont regroupés, *a priori* ou *a posteriori*. Des programmes dits « de prestige » sont parfois ainsi liés ensemble pour maximaliser les efforts de communication et le report de l'audience d'un opus à l'autre. Ce fut le cas de *Chez Maupassant*, devenu *Au siècle de Maupassant*, ensemble de téléfilms unitaires de 52' ou 26' diffusés sur France 2 et adaptés des nouvelles de Maupassant dans un premier temps, puis de textes littéraires du XIX^{e} siècle.

Malgré ces différences évidentes de conception et d'effets désirés, ces deux types de titres sont semblables sur plus d'un point et le fonctionnement de ces titres de niveau hypertitulaire (de « surtitres », dirait Gérard Genette[5]) est similaire.

A. Un seuil propre à la chaîne de diffusion.

Un titre de collection subsumant plusieurs séries télévisées est assez rare. En revanche, les titres de cases de programmation sont plus fréquents et se diffusent de plus en plus, du fait de la forte valeur ajoutée du dispositif en termes de communication et de capitalisation d'audience.

Dans les deux cas, le choix du titre relève plus de la chaîne que d'un autre énonciateur, d'autant plus qu'une même série télévisée peut passer d'une case de programmation explicitement titrée à une autre, que ce soit lors de l'exportation de

[4] Voir, par exemple, l'ouvrage de Laurent Fonnet, *La Programmation d'une chaîne de télévision*.- Paris : Éditions Dixit, coll. « DESS Communication Audiovisuel Paris I Sorbonne », 2003, p. 21-26.

[5] Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 59 : « J'ignore si l'on qualifie de *surtitres* les titres généraux imposés après coup, comme *Tome premier*, mais il me semble qu'il faudrait mieux réserver ce terme à la situation inverse, celle des ensembles à plusieurs volumes dont chacun porte un titre séparé. C'est en particulier celle des séries romanesques du type *Rougon-Macquart*, *Recherche*, *Hommes de bonne volonté*, etc. — *la Comédie humaine*, de rassemblement ultérieur et d'unité plus lâche, faisant encore un cas à part. »

ladite série[6] ou lors d'une rediffusion ou d'une restructuration de grille sur une même chaîne[7]. En tout état de cause, le travail des chaînes de télévision sur leur grille de programmation relève de l'argumentation métadiégétique, et non de l'argumentation extradiégétique. C'est pourquoi nous ne proposerons, pour ce niveau, qu'un parcours assez rapide plaçant les jalons indispensables à une meilleure compréhension de la production, la programmation et la réception des séries télévisées.

1. Approche historique.

Le titre de niveau hypertitulaire peut exister dans deux cas de figure : soit la série télévisée est créée pour être insérée dans cette case de programmation, soit elle a été créée sans case spécifique et est (re)programmée lors d'une rediffusion dans une case spécifique. Généralement, le titre apparaît dans l'habillage de la chaîne, qui introduit la case de programmation, ou dans les bandes-annonces de la case ou de la collection.

Nous n'avons pas pu dater précisément l'apparition des titres de niveau hypertitulaire, mais il semblerait qu'elle soit liée à la prise de conscience par les directeurs de chaîne de la nécessité de structuration de la grille de programmation. François Jost indique à juste titre que c'est à partir de 1985, en France, que ces problèmes se font réellement jour[8], quand les chaînes commencent à émettre toute la journée[9]. Aux États-Unis, selon les grilles de programmes fournies dans *The*

---

[6] C'est le cas, par exemple, de *The Pretender / Le Caméléon* ou de *Profiler* (idem) passant de la *Thrillogy* de NBC à *La Trilogie du samedi* de M6.

[7] Ce fut le cas de plusieurs séries sur Série Club : ainsi *The Practice / The Practice : Donnell & Associés* a été programmé dans la case *Club American Way* au milieu de la saison 2001-2002, dans le *Club Premium* au début de la saison 2002-2003, dans la case *Club Émotions* au milieu et à la fin de la même saison, voire dans une case à l'existence très précaire, *Sérieclub Événement*, le 27 août 2004.

[8] François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, *op. cit*. Voir notamment la page 9 et, dans le chapitre III, les pages 47 à 50.

[9] Voir Laurent Fonnet qui, dans *La Programmation d'une chaîne de télévision* (*op. cit.*, p. 16), propose quelques jalons historiques : « Le 6 janvier 1975, jour de création des nouvelles sociétés de programmes, TF1 ouvre son antenne à 12 heures 30, Antenne 2 à 12 heures et FR3 à 18 heures 30. À partir de 1985, les nouvelles chaînes commerciales ont émis 24 heures sur 24. C'est dans le prolongement de la "guerre du Golfe", dont la couverture l'avait amené à diffuser toute la nuit le mercredi 16 janvier 1991, que TF1 a diffusé toute la journée. France 2 a suivi à partir du 7 juillet 1991 ; auparavant, elle fermait son antenne de 1 heure 30 à 6 heures 45. Et ce n'est qu'à l'occasion de la

Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-Present[10], la première case de programmation non dévolue à un programme fixe est présente dès 1946, le dimanche soir, sur la chaîne DuMont, qui passait alors un western[11]. Cependant, ce qu'on appelle une « grille de programmation » était apparue un peu plus tôt :

> Les premières "grilles" d'émissions télévisées apparaissent aux États-Unis en 1944, sur quatre réseaux de télévision hertzienne, tous privés : ABC, CBS, NBC et DuMont, chaîne qui disparaîtra quelques années plus tard. À l'époque, contrairement à la radio qui peut transmettre des programmes en différé, la diffusion des images se fait constamment en direct. Les premiers programmes de grande envergure sont consacrés aux manifestations sportives. Ainsi, la *Cavalvade of Sports* de la chaîne NBC est diffusée deux fois par semaine dès 1944 et figurera dans la grille de la chaîne jusqu'en 1949.
>
> La fiction et la comédie ne tardent pas à apparaître elles aussi. En 1945, *NBC Television Theater* propose, comme son nom l'indique, des pièces de théâtre tandis que *The Hour Glass* introduit au petit écran ce que les Américains nomment *Vaudeville* — pendant américain des tournées d'humoristes et de chansonniers de cabaret français. En 1946, DuMont diffuse en soirée *Faraway Hill*, le premier *soap opera* et, en 1947, la première *sitcom* ou "comédie de situation", *Mary Kay and Johnny.* En 1949, NBC met à l'antenne le premier *soap opera* diffusé en journée, *These are My Children*[12].

Ainsi, dès les débuts de la télévision américaine, la logique de grille et de programmes récurrents, à place fixe dans le déroulement chronologique soit quotidien, soit hebdomadaire, existe clairement. Freedland, qui est le premier directeur de CBS, a, dès 1949, l'intuition que la publicité pèsera sur la programmation et qu'il faudra organiser la grille en relation avec celle-là et réhabiliter la forme cinématographique du *serial* : « A la fin de chaque transmission, ces téléfilms se termineront par l'annonce *à suivre*, afin que le spectateur anxieux de

retransmission des Jeux Olympiques d'hiver de Salt Lake City, dont l'horaire imposait la diffusion en direct des épreuves la nuit, que France 3 a rejoint ses confrères le samedi 9 février 2002. »

[10] Tim Brooks et Earle Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-Present*.- New York : Ballantine Books, 2007 (neuvième édition mise à jour), 1832 p.

[11] Voir *ibid.*, p. 1569.

[12] Martin Winckler, *Séries Télé. De* Zorro *à* Friends, *60 ans de téléfictions américaines*.- Paris : Librio, coll. « Repères », 2005, p. 12.

connaître la suite se trouve obligé de voir et d'entendre la publicité qui encadrera le programme[13] ».

Pour la France, François Jost définit trois périodes dans l'évolution structurelle de la programmation : une première période, de 1950 à la moitié des années 1960, où les programmes étaient peu nombreux, « conçus comme des œuvres, des spectacles plus ou moins autonomes, chacun étant séparé des autres par des intervalles marqués » ; puis, le temps d'antenne augmente, « les intervalles entre les émissions se réduisent pour aboutir, dans les années 1980, à la constitution d'un flux continu, quasi-mécanique, par un simple allongement de la diffusion » ; enfin, « les limites entre les émissions s'érodent par une mise en place de bandes-annonces tout au long de la journée, puis dans les émissions[14] ». Le mot même de grille n'apparaît qu'en 1964, au moment où naît la deuxième chaîne[15]. La structuration de la grille de programmation passe donc par la définition des cases[16], qui est d'autant plus nécessaire que le flux télévisuel fait perdre au téléspectateur ses marques et ses repères tangibles, tels que les *speakerines*[17] ou les génériques.

Serge Daney de manière plus empirique, déclare :

> En fait (comme les choses paraissent claires avec le recul !), on peut dater de cette période [la fin des années 50] le grand tournant de l'industrie des images de l'après-guerre : le passage graduel du monde de la *production* à celui de la *programmation*. Au cinéma comme à

[13] Freedland cité par François Jost, *Comprendre la télévision*, *op. cit.*, p. 29.
[14] François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, *op. cit.*, p. 49.
[15] Voir François Jost, *Comprendre la télévision*, *op. cit.*, p. 29 et 48 ; et Jérôme BERTIN, « La programmation télévisuelle : une arme stratégique dans la guerre des chaînes »in *COMMposite*, v2004, http://commposite.org/2004/articles/burtin.html, p. 2.
[16] Ce travail de définition et de spécialisation des cases est une première étape nécessaire avant le titrage proprement dit.
[17] Ni la Commission Générale de Terminologie et de Néologie ni l'Office québécois de la langue française ne proposent de recommandation officielle pour les noms *speaker* et *speakerine*. L'encyclopédie Larousse en ligne (http://www.larousse.fr, consulté le 20 octobre 2008) propose cependant la traduction « annonceur », avec la spécification « vieilli ». Cependant, nous n'utiliserons pas cette traduction à cause de la confusion possible avec le terme « annonceur » couramment employé dans l'industrie audiovisuelle pour désigner les entreprises achetant des espaces publicitaires. Rappelons d'autre part que les *speakerines* ont guidé les téléspectateurs français de 1935 à 1992 (pour TF1 et Antenne 2) et 1993 (pour France 3). Ces dernières années, les chaînes du groupe Canal Plus (comme Canal Plus Décalé, mais aussi les chaînes Ciné Cinéma) ont réintroduit des *speakrines*. Ces chaînes ne se définissant que par leur concept de programmation (proposer une deuxième ou une troisième fenêtre aux programmes diffusés sur la chaîne Canal Plus), et non par leurs programmes, ces jeunes femmes permettent d'incarner l'énonciation éditoriale qui, sinon, serait très abstraite.

> la télévision, il y aurait de moins en moins de pouvoir (et de talent) dans la production, et de plus en plus de pouvoir (pour le talent, on attend toujours) dans la programmation. Nous connaissons aujourd'hui la litanie schizophrénique que cela a fini par donner : toujours plus de grilles, toujours plus de créneaux, oui, mais *que* mettre dedans ?[18]

Tous ces points de vue concordent pour faire des années 1950 et 1960 la période initiant le brouillage du discours télévisuel et, partant, faisant émerger de nouveaux besoins d'organisation, qui passent notamment par la structuration de la grille de programmation. C'est pourquoi le titre de niveau hypertitulaire est relativement récent. Il est en outre intéressant en ce que, parmi tous les titres dont nous parlons, il est le seul à avoir répondu à une exigence purement industrielle.

2. Sémiose du titre de niveau hypertitulaire.

Le titre au sens strict relève de la sémiose verbale. Cependant, il est souvent lié à un habillage particulier, qui peut se composer d'images et/ou de sons. Ainsi, ce qui permet l'identification à la télévision (titres et éléments afférents) a un réel statut audiovisuel. Ce point marque une vraie différence avec les autres productions culturelles : le titre relève toujours de la sémiose verbale, quelle que soit la sémiose de production de l'œuvre (verbale, picturale, musicale…). Avec le cinéma, et plus encore la télévision, le titre acquiert un statut plurisémiotique. Les cases de programmation et les collections ont ainsi souvent un *jingle*[19] qui annonce le début de la diffusion (voire qui est utilisé dans les bandes-annonces de la chaîne). Parfois, ce *jingle* est plutôt long et peut être rapproché d'un générique. C'est le cas de certaines cases de programmation américaines : ainsi, la case du vendredi soir sur ABC, *Thank God It's Friday* (abrégée en *TGIF*) avait-elle un générique avec des

[18] Serge Daney, « Il y a séries et séries », chronique parue dans *Libération* le 23 octobre 1987, reprise dans *Le Salaire du zappeur*.- Paris : POL, 1993, p. 85.

[19] Nous employons le terme anglais *jingle* en lieu et place de ses diverses traductions recommandées (*sonal*, recensé dans *Le Petit Robert* comme recommandation officielle depuis 1982 : *indicatif*, recommandé dans le JO du 18 janvier 2005 : http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html?NUMERO=CULT446) car ces traductions ne concernent que l'aspect sonore du dispositif, alors que, en télévision, il est de fait à la fois sonore et visuel. Quand nous l'utiliserons dans son seul sens sonore, nous utiliserons le mot *sonal*.

paroles qui précédait chaque programme[20] et chaque série était introduite par l'un de ses protagonistes qui racontait ce qui s'est passé précédemment. Nous sommes ici face à un cas-limite : avec ce qui ressemble grandement à un générique et un travail de logique de programmation plus profond aux États-Unis qu'en France, la soirée tend à devenir une unité de production et de programmation fonctionnant comme un programme propre.

En France, les cas les plus connus sont sans doute ceux d'*Une soirée deux polars*, le vendredi soir, initialement composées de *P.J.* et *Avocats et associés*, et de *La Trilogie du samedi* sur M6. Ce statut plurisémiotique, avec une unité fortement travaillés, permet aux deux chaînes citées de concevoir leur soirée comme une sorte de macro-programme ce qui, nous le verrons, a pour effet de structurer fortement la grille tout en autorisant des changements de programmation pendant l'année. En outre, ces *jingles*, en reprenant la charte graphique de la chaîne, montrent l'importance de la constance des mêmes thématiques iconiques et de la typographie[21], ce qui met encore une fois en avant l'aspect plurisémiotique de ces segments discursifs.

B. Une énonciation complexe, malgré une simplicité apparente.

La réponse à la question « de qui ? » est simple à apporter dans le cas des titres de niveau hypertitulaire : c'est la chaîne qui diffuse la série qui choisit le titre de collection ou le titre de la case de programmation. Cependant, il peut paraître problématique, au premier abord, de faire d'une chaîne de télévision un énonciateur à part entière. Cependant, l'évolution de la structure de la télévision montre une individualisation de plus en plus grande des différents canaux :

[20] Les paroles de ce générique étaient, en 1988-1989, « *Time for fun... (Thank Goodness) / Time for a good laugh... / (It's funny...) / Time...Time... / (Time...Time...) / Time for fun... / T-T-Time...* » et, de 1990 à 1996, « *It's Friday night / and the mood is right / Come and have some fun / show you how it's done T-G-I-F* ».

[21] Ces questions intéressent plus que ce que les apparences peuvent laisser croire. Ainsi le site LENODAL.COM : identités (télé)visuelles : blog, médias, forums (http://lenodal.com/, consulté le 10 octobre 2008) recense-t-il les différents habillages des diffuseurs (y compris dans une approche diachronique) et propose des fiches concernant la typographie et la charte graphique d'un nombre conséquent de chaînes de télévision.

> À l'instar des marques, dont la fonction première est de doter les produits qu'elles vendent d'une personnalité qui les rende désirables, les chaînes vont n'avoir de cesse, avec les années 1980, de construire une identité qui les différencie des concurrents. Cette construction s'accompagne d'un processus d'anthropomorphisation. La chaîne ne doit plus être pensée comme un émetteur (dans tous les sens du terme : transmetteur de signaux, destinateur), mais comme un énonciateur à la fois attachant, cohérent et non contradictoire[22].

Dans *Comprendre la télévision*, François Jost utilise trois critères pour définir une chaîne : la chaîne comme marque, la chaîne comme responsable de la programmation, la chaîne comme personne. Se mêlent ainsi l'aspect marketing (et donc, en grande partie, rhétorique au sens d'une *praxis* sociale), l'aspect combinatoire (et donc une rhétorique au sens restreint, c'est-à-dire une approche poétique) et une construction éthique au sens technique. Ces éléments ne sont pas séparés, comme peut le faire croire cette présentation, mais interagissent. Ainsi, ce qui permet de construire l'identité de la chaîne en tant que marque et en tant que personne, c'est en premier lieu la programmation, « dont la logique est plus ou moins apparente pour le téléspectateur, mais qui doit obéir à une logique caractéristique[23] ». Cette logique peut passer par la dénomination des cases de programmation, comme le montre l'exemple de la chaîne Série-Club, que nous étudions un peu plus loin. Il ne faut pas non plus oublier que le marché de la télévision est extrêmement concurrentiel, d'autant plus que le nombre de chaînes ne cesse d'augmenter ; nous nous trouvons donc très clairement dans une stratégie de marketing : « Aujourd'hui, la dénomination des émissions, celle des cases correspondant à tels moments de la grille et, même, des chaînes sont trois actes importants du "marketing d'antenne" puisque, aussi bien, nommer est le geste fondateur de la marque […][24]. » Cette optique marchande change quelque peu l'image de l'énonciateur : nous sommes passés d'une conception artistique, dans

[22] François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, *op. cit.*, p. 16.
[23] *Ibid.*, p. 16. Les autres éléments sont les programmes eux-mêmes et les discours tenus par la chaîne sur elle-même. Ce dernier ensemble, qui comporte par exemple les bandes-annonces ou les reportages sur un programme donné au sein d'un autre programme de la chaîne — souvent le journal télévisé ou l'émission de plateau d'*access primetime* —, relève de l'argumentation métadiégétique et de l'épitexte et est ainsi hors du champ de notre travail actuel.
[24] *Ibid.*, p. 23.

l'acte de dénomination de l'œuvre, à une perspective commerciale qui doit, cependant, se faire oublier. Dans le cas contraire, en effet, le téléspectateur pourrait se croire exploité alors que sa participation enthousiaste est nécessaire à la survie économique de la chaîne.

En revanche, il est beaucoup plus ardu de répondre à la question « à qui ? ». Le titre, en effet, est un objet de circulation :

> […] si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public […]. Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation — ou, si l'on préfère, un sujet de conversation[25].

Ce problème de la définition précise du destinataire du paratexte se pose, puisqu'il est très difficile de faire la part entre le paratexte effectivement reçu par tel ou tel individu et la potentialité d'une réception ou entre le paratexte adressé au public et celui adressé à une certaine catégorie de personnes :

> Le destinataire peut-être grossièrement défini comme "le public", mais cette définition est beaucoup trop lâche, car le public d'un livre s'étend virtuellement à l'humanité tout entière, et il y a là matière à quelques spécifications. Certains éléments de paratexte s'adressent effectivement (ce qui ne signifient pas qu'ils l'atteignent) au public en général […]. D'autres s'adressent (même réserve) plus spécifiquement, et plus restrictivement, aux seuls lecteurs du texte […][26].

Ce titre s'adresse donc à la fois au téléspectateur réel (celui qui regarde effectivement la chaîne au moment même de la diffusion) et au public ou téléspectateur potentiel (une circulation de ce titre existe, que ce soit par les magazines de télévision, par les bandes-annonces de la chaîne ou par ouï-dire).

Il y a cependant une ambiguïté car le téléspectateur potentiel de la case de programmation ou de la collection est généralement téléspectateur du canal la

[25] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 73.
[26] *Ibid.*, p. 14.

diffusant : en effet, très souvent, il voit la bande-annonce sur la chaîne. Bien évidemment, il ne faut pas négliger les autres moyens d'informations : presse spécialisée ou pages spécialisées de la presse généraliste, émissions radiodiffusées, discussions avec des amis (réels ou virtuels, l'essor d'Internet ayant contribué à développer discours et discussions sur la télévision), publicités sur les chaînes concurrentes (depuis l'ouverture d'un certain nombre de secteurs jusque là interdits de publicité à la télévision[27]), campagnes d'affichage publicitaire dernièrement[28]… Cependant, à la différence des autres titres (titres de romans, de films, d'albums musicaux), le téléspectateur potentiel est quasiment toujours un téléspectateur, et plus spécifiquement un téléspectateur de la chaîne, tandis qu'un lecteur potentiel ou un spectateur de théâtre potentiel n'est pas toujours lecteur ou spectateur[29]. La proximité entre téléspectateur réel et téléspectateur potentiel est donc plus importante qu'entre les récepteurs des autres médias. Cette proximité plus grande est un des éléments sur lesquels s'appuiera la construction d'une connivence, propre au *medium* télévisuel et, plus particulièrement, à certains genres comme la série télévisée.

L'énonciation de ces titres de niveau hypertitulaire et leur statut actantiel sont ainsi bien moins simples qu'il n'y paraît au premier abord. Se joue ici, en effet, une spécificité de la télévision, à savoir la construction d'une réelle énonciation de chaîne et, du fait de la très grande pénétration de la télévision dans notre quotidien, une réception globalisée qui va à l'encontre des modèles précédemment élaborés sur la diffusion des produits culturels et des médias de masse.

[27] Ainsi, Canal Plus communique de plus en plus sur ses séries dans des spots publicitaires diffusés sur les autres chaînes.

[28] Canal Plus, ces dernières années, a commencé à payer de telles campagnes, dans les abribus par exemple, pour certaines de ses séries américaines (*Damages, Dexter*) ou françaises (*Mafiosa*). Quant aux *Oubliées* de France 3, la série avait bénéficié d'une mise en valeur sur le siège de France Télévisions.

[29] Notons que cette différence tend aussi à s'effacer depuis que quelques séries sont promues par des campagnes publiques d'affichage. Ce procédé, très courant aux États-Unis, est encore rare en France et limité à quelques séries considérées comme exceptionnelles (par exemple *Damages* ou *Dexter* sur Canal Plus). Cependant, il ne s'agit de la promotion d'une série, et non d'une case de programmation.

C. Des buts avant tout économiques et marketing.

Toutes les fonctions assignées à ce seuil ont une dimension économique, puisqu'il s'agit essentiellement de fluidifier la communication entre la chaîne et son public afin d'augmenter la visibilité et l'audience des programmes. La première fonction est la plus facilement saisissable : aider le téléspectateur à se repérer dans la grille et à identifier les blocs de programmation. Cependant, dans le même temps, une politique ferme et construite de titrage permet à la chaîne de travailler son image. Enfin, cette double perspective permet d'accroître les effets de captation et de persuasion du public. Nous retrouvons ici les trois pôles traditionnels de la rhétorique : organisation même du logos ; travail sur la preuve éthique ; construction de la preuve pathétique[30].

1. Fonction d'identification et de repérage.

La grille de programmation a une importance cruciale dans la relation entre la chaîne de télévision et le téléspectateur puisque le contexte actuel de la télévision est un contexte d'offre, comme nous l'expliquions dans notre introduction. Dans ces circonstances, et dans une perspective d'efficacité maximale,

> un téléspectateur fidèle doit quasiment pouvoir savoir à tout moment quel programme générique est actuellement diffusé sur la chaîne. Les seuls rendez-vous mémorisables sont quotidiens dans la journée (day-time), le même programme tous les jours à la même heure, et hebdomadaires en soirée, tel jour est le jour de telle émission[31].

Afin de permettre cette sorte de prescience dont parle Laurent Fonnet et qui est plutôt une compétence particulière de lecture permise par la fréquentation régulière de la télévision, en quelque sorte une « intelligence télévisuelle[32] », le titre de niveau hypertitulaire assume un rôle majeur. Il doit bien évidemment permettre au

[30] Rappelons que le pathos est « les dispositions dans lesquelles l'orateur met les auditeurs, les passions qu'il leur inspire » (Laurent Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 289).
[31] Laurent Fonnet, *La Programmation d'une chaîne de télévision, op. cit*, p. 31-32.
[32] Nous renvoyons, par cette expression, au concept d'intelligence narrative développé par Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*.

téléspectateur de se repérer dans la grille des programmes, par exemple en indiquant le contenu de la case horaire (ainsi de *Une soirée, deux polars* déclinée parfois en *Une soirée de polars* quand France 2 diffuse plus de deux séries ou au contraire une seule) ou en alliant la mention du jour et du thème (ainsi du *Policier du Jeudi* sur TF1 ou *Le Mardi, c'est permis* sur M6). Le cas de la case du jeudi soir de Canal Plus, *Jeudi Séries*, est également intéressant. La chaîne diffuse certaines de ces séries ce jour-là depuis plusieurs années[33] : les téléspectateurs assidus de la chaîne savaient donc par expérience que le jeudi soir, en *primetime*, ils pouvaient voir des séries télévisées sur Canal Plus. Ce n'est cependant que depuis janvier 2008 que la case a été nommée officiellement, d'une manière très simple et traditionnelle : *Jeudi Série*. Nous sommes ici face à un cas très intéressant où l'usage a précédé le titrage, qui n'est venu que confirmer les habitudes de programmation de la chaîne et de visionnage des téléspectateurs.

Ce procédé, qui est appelé le *checkerboarding hebdomadaire*, « repose sur la programmation de séries différentes chaque semaine dans la même case horaire[34] ». Ce mode de diffusion est très pratiqué car il minimise l'incertitude, notamment en ce qui concerne les programmes unitaires. Laurent Fonnet dit, à propos des téléfilms, que « leur diffusion constitue un risque car il est difficile d'attirer le public sur un programme qui n'a pas de notoriété, sauf dans le cas d'une case de programmation fidélisée, voire d'une collection[35]. »

Dans le cas des séries télévisées, l'avantage de cette structuration est de pallier les changements courants de programmation. Prenons le cas d'*Une soirée, deux polars*. Cette case est présente au minimum du mois de septembre au mois de juin (durant les mois de juillet et d'août, il est très fréquent que les grilles de programmation soient remaniées). Or, aucune série française (puisqu'il s'agit d'une case dédiée à la fiction française) ne peut fournir suffisamment d'épisodes pour la durée totale de septembre à juin[36]. France 2 diffuse donc plusieurs séries au sein de cette case de programmation tout au long de l'année. Sans elle, le téléspectateur

[33] Par exemple *The Shield* (idem), diffusé initialement le samedi soir, est passé sur la case du jeudi en février 2005.
[34] François Jost, *Comprendre la télévision*, *op. cit.*, p. 56.
[35] Laurent Fonnet, *La Programmation d'une chaîne de télévision*, *op. cit.*, p. 89.
[36] Une saison de série télévisée française compte en moyenne six épisodes, contre vingt-quatre pour une série télévisée américaine.

serait un peu perdu : il faut un certain temps pour fédérer les téléspectateurs et faire d'une série une « série de rendez-vous[37] ». Réunir différentes séries en une case de programmation clairement identifiée durant dix mois, mais aussi d'une année sur l'autre, permet de ne pas recommencer la fidélisation du public à chaque changement de série ou de saison.

Ce repérage facilité dans la grille des programmes permet également de diminuer le nombre d'informations à retenir. En effet, puisque le repérage se fait par soirée, et non plus par programme, l'effort de mémorisation est moindre. Ainsi NBC a-t-elle organisé pendant plusieurs années sa soirée du samedi en *Thrillogy*. Cette case, qui a duré de 1996 à 2000, présentait donc trois séries, de vingt heures à vingt-trois heures, au contenu *thriller* ou *science-fiction* : en 1996, il s'agissait, dans l'ordre de diffusion, de *Dark Skies / Dark Skies : l'impossible vérité*, *The Pretender / Le Caméléon* et *Profiler* (idem) ; pour la saison 1997-1998, de *The Pretender / Le Caméléon*, *Sleepwalkers / Sleepwalkers : Chasseurs de Rêves* et *Profiler* (idem) ; l'année suivante, de *Wind on Water* (inédit en France), *The Pretender / Le Caméléon* et *Profiler* (idem) ; enfin, pour la saison 1999-2000, de *Freaks and Geeks* (idem), *The Pretender / Le Caméléon* et *Profiler* (idem). En septembre 2000, la chaîne retrouve la case *NBC Saturday Movie*, case qui avait existé sous le nom *NBC Saturday Night Movie*, qui commençait à vingt et une heure et qui était présente dans la grille de 1961 à 1977. Ces séries ont donc été différentes selon les années, mais la case restait la même, avec le même titre.

M6 a repris l'idée, dès 1997, avec sa *Trilogie du samedi* qui, contrairement à son ancêtre américain, n'a parfois de trilogie que le nom[38]. En outre, face à la stabilité de la case américaine, les multiples changements de programmation à l'intérieur de la case française nécessitaient un contrepoids stable, par l'intermédiaire d'un nom constant. Si nous regardons l'historique de la case, nous nous apercevons rapidement qu'il était difficile de s'y repérer et de savoir facilement quel programme passait à telle ou telle heure. Ainsi, dès l'apparition de la case, alors que les modifications sont peu nombreuses, nous remarquons des phénomènes intrigants :

[37] On entend par « série de rendez-vous » une série telle que les téléspectateurs annulent leurs sorties, décrochent leur téléphone, etc., pour pouvoir regarder leur série sans être dérangés.
[38] Le lecteur trouvera dans les annexes du premier chapitre (dans le volume d'annexes) un historique de la programmation de la case.

si *The Pretender / Le Caméléon* et *Profiler* (idem) sont diffusés sans discontinuité et à une place fixe du 6 décembre 1997 au 2 mai 1998, la série *Dark Skies / Dark Skies : l'impossible vérité* est diffusée du 6 décembre au 4 avril entre les deux autres séries, puis la place médiane est occupée par *The Sentinel* (idem) durant trois semaines, avant que *Dark Skies / Dark Skies : l'impossible vérité* ne revienne pour une semaine et que *The Sentinel* (idem) ne soit ensuite diffusée, avec deux autres séries, du 9 mai au 5 septembre 1998. Cependant, sur la saison 1997-1998, nous avons, à l'exception de la période des mois d'avril et de mai, deux blocs de diffusion relativement constants. Dès la saison suivante, les choses se compliquent, avec pas moins de huit blocs de diffusion sur l'année. Si, parmi ces huit blocs, des lignes directrices apparaissent — *The Pretender / Le Caméléon* est diffusé en première position du 12 septembre 1998 au 20 mars 1999, suivi à cette même place par *Charmed* (idem) du 27 février au 28 août ; *The Sentinel* (idem) est diffusé en deuxième position du 12 septembre au 24 avril, alors que *Highlander : The Raven / L'Immortelle* est diffusé du 1er mai au 28 août —, la programmation de fin de soirée est plus erratique : la saison commence par la diffusion de *Profiler* (idem) jusqu'au 12 janvier, puis *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* est programmé du 30 janvier au 20 mars ; ensuite, du 27 mars au 29 mai est diffusée la série *C-16 : FBI / C-16*, avant que *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* ne fasse son retour avec la programmation hebdomadaire de deux épisodes — ce n'est là que la première entorse au principe de trilogie — du 5 juin au 28 août, à l'exception notable de la semaine du 10 juillet où, inexplicablement, un seul épisode est diffusé. Il n'est guère nécessaire de continuer aussi précisément pour comprendre que la philosophie des deux cases de programmation française et américaine n'est pas du tout la même et que, là où d'un côté de l'Atlantique, nous avons une structure et une cohérence fortes, de l'autre nous avons davantage une « astuce » visant à fidéliser le téléspectateur et à créer une cohérence factice. Ainsi, l'année 1999-2000 voit l'émergence de vingt-deux blocs de diffusion, dont quatorze sont limités à une seule soirée et onze rompent avec le principe strict de la trilogie. Nous remarquons même, lors de cette saison, un enchaînement inexplicable sur cinq semaines consécutives : le 22 janvier, nous avons *The Pretender / le Caméléon* et deux épisodes de *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* ; puis, le 29 janvier, à la suite de *The Pretender / Le Caméléon*, sont diffusés deux épisodes de *Profiler* (idem) ; le 5 février, la case est construite sur la succession *The Pretender / Le Caméléon, Buffy The*

Vampire Slayer / Buffy contre les vampires, Profiler (idem) ; la semaine suivante, il s'agit de *The Pretender / Le Caméléon, Profiler* (idem)*, Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, avant de revenir, la semaine suivante, au schéma initial *The Pretender / Le Caméléon, Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires, Profiler* (idem)[39].

La saison suivante voit revenir davantage de régularité, avec seulement neuf blocs de diffusion, dont certains d'une certaine ampleur, comme le bloc construit sur la schéma *The Pretender / Le Caméléon, The Sentinel* (idem)*, Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, qui s'étend du 16 septembre 2000 au 10 février 2001 ou celui qui voit la succession de *Charmed* (idem)*, The Sentinel* (idem) et *Roswell* (idem), du 17 février au 14 avril 2001. L'année suivante est au contraire marquée par un grand désordre, avec vingt blocs de diffusion et l'absence de la case de programmation pendant deux semaines[40].

Cet exemple de *La Trilogie du samedi* montre quelle peut être l'efficacité *marketing* de ce type de procédé. Le fait que cette case existe toujours, onze ans après sa création, est sans doute le signe le plus manifeste de cette réussite.

2. Fonction éthique.

Le titre de niveau hypertitulaire peut aussi aider à créer l'image de la chaîne. Que ce soit en termes de noms de case de programmation ou de programmes mêmes, l'on peut parler, à la suite de Danielle Aubry, d'une « culture particulière de chaque réseau producteur/diffuseur[41] », qu'il s'agisse du réseau de diffusion ou de rediffusion. Cette notion de culture est à rapprocher des problématiques d'image et d'ethos et est illustrée par le comportement des téléspectateurs :

---

[39] Ce type d'enchaînement est incompréhensible du seul point de vue du récepteur. Cependant, il ne s'agit pas de dire, comme nous avons pu le lire ou l'entendre parfois, que les chaînes françaises font n'importe quoi par principe. Il y a fort à parier que certains épisodes soit de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* soit de *Profiler* (idem) n'étaient pas diffusables avant 22 heures ou avant minuit à cause de certaines scènes et que c'était le seul moyen de la chaîne d'à la fois obéir aux injonctions légales et proposer une programmation un tant soit peu cohérente.

[40] Ainsi, le 29 septembre 2001 est diffusée l'émission *L'Eté des Lofteurs* et la soirée du 27 juillet 2002 s'ouvre par un match de football, suivi d'un épisode de *Freakylinks* (idem) et de deux épisodes de *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*.

[41] Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*.- Berne : Peter Lang, 2006, p. 133.

> Les téléspectateurs n'allument pas la télévision pour un programme précis, mais parce qu'ils sont attirés, la plupart du temps, par l'offre globale de la chaîne. Cette attirance repose sur le fait que le téléspectateur trouve généralement sur cette chaîne des programmes qui l'intéressent. […] D'autre part [l'audience] est très liée à l'image de la chaîne. La programmation ne consiste pas seulement à créer des programmes ou à diffuser des séries, il s'agit aussi et surtout de satisfaire le public, ce qui se traduit par un maintien de la part d'audience de la chaîne. C'est sa part d'audience sur le public-cible, et non la création ou l'innovation, qui évalue le succès d'une chaîne de télévision. La fidélisation nourrit et se nourrit donc des programmes et de l'image de la chaîne[42].

L'image que la chaîne projette d'elle-même, c'est-à-dire en termes rhétoriques son ethos, est indissociablement liée à la fidélisation du public, qui passe notamment par l'organisation de la grille des programmes et la dénomination de ses cases. Ainsi, Série Club a organisé durant plusieurs années sa grille de programmation en sept soirées thématiques : *Club Comedy*, *Club Fantastic*, *Club American Way*, *Club District*, *Club SF*, *Club Classic* et *Club Premium*. Chaque soirée comportait de deux à cinq séries différentes. Il est intéressant de noter que ces titres sont anglo-saxons (*Premium*, *American Way*) ou qu'ils sont écrits en anglais quand le mot peut indifféremment se percevoir, à l'oreille, comme français ou anglais (*Comedy*, *Fantastic*, *Classic*)[43]. En effet, les séries programmées en *primetime* sur Série Club sont majoritairement anglo-saxonnes, afin de ne pas s'opposer à la cible de Série Club, constituée en grande partie d'adolescents et de jeunes adultes. Les noms de soirées aux consonances anglaises permettent alors de donner une image jeune et jouent une fonction éthique, à côté de la fonction de repérage et d'identification amplifiée par les bandes-annonces qui martèlent à longueur de journée, par exemple : « le Club Comedy c'est tous les lundis à 20h50 »[44]. Toutefois, ce qui

[42] Laurent Fonnet, *La Programmation d'une chaîne de télévision, op. cit.,* p. 31.
[43] Il n'existe qu'une exception, le *Club Émotions*.
[44] Tous les aspects de la programmation, qui relèvent du discours construit par la chaîne non seulement par ses programmes, mais aussi autour de ces derniers, relèvent clairement de l'argumentation métadiégétique, qui n'est pas du ressort de cette thèse. C'est pourquoi nous laissons ces pistes en attente, pour de prochains travaux de recherche. Parmi ces pistes, il pourrait être intéressant d'étudier en quoi la perception d'une série peut être modifiée quand elle change de collection. Il en a été ainsi de *The Practice*, qui est passée du *Club American Way* (collection proposant des séries montrant le mode de vie américain et la société américaine à l'origine, mais qui

différencie cette chaîne des autres en termes de programmation, c'est la forte cohérence construite entre le nom de la chaîne et celui des cases de programmation grâce à la reprise du mot « club ».

Le logique de ces cases, d'un seul point de vue extérieur, peut échapper au téléspectateur étudiant quelques mois de programmation. Cependant, des lignes de forces apparaissent : le samedi et le dimanche alternent les *Club Classic* et *Club Premium*, qui proposent respectivement des séries un peu anciennes (visant soit un public plus âgé, soit un public plus exigeant que la moyenne et s'intéressant à l'histoire de la fiction télévisée) et des séries plus *haut de gamme* qui n'ont pas vocation à être des succès *grand public* et qui touchent, là encore, un public de niche. Le lundi a commencé par programmer le *Club Comedy* (case composée de *sitcoms*), avant d'être le jour du *Club District*. Si le *Club Comedy* constituait plutôt une contre-programmation (une idée assez répandue dans le milieu télévisuel stipule qu'en début de semaine, le téléspectateur n'est guère disposé à rire, du fait du « sérieux » du début de la semaine et de la reprise du travail), le *Club District* est beaucoup plus traditionnel à cette place dans la grille. Le mardi a été consacré, lors des deux premières saisons que nous étudions, aux *Club Fantastic* et *Club SF*, deux cases que nous retrouvons également le vendredi. Notons qu'à chaque fois, ces deux cases ont été placées la veille d'un jour traditionnel de repos pour les enfants et les jeunes, ce qui peut nous laisser supposer que les séries programmées dans ces cases étaient adressées à un public plus jeune que la moyenne des téléspectateurs de la chaîne. Le *Club District*, dont nous avons déjà parlé, avait commencé sa diffusion le mercredi, en alternant avec le *Club American Way* — ces deux cases se retrouvant aussi le jeudi —, puis le *Club Émotions*. Ce rapide aperçu montre la nécessité de l'adaptation de l'orateur (ici, de la chaîne Série Club) à son auditoire et le travail mené, à partir de ces contraintes, autour de la cohérence de la chaîne et de sa programmation.

Ce travail s'est poursuivi dans une autre case irrégulièrement régulière de la chaîne : *En soirée*, le samedi du 29 mars au 17 mai 2003 et du 31 mai au 30 août 2003 ; le dimanche du 20 avril au 11 mai 2003 et du 1er juin au 31 août 2003 ; les

est devenu un peu vague) au *Club Premium* (qui réunit des séries ou des mini-séries de qualité, particulièrement soignées).

jeudis 26 décembre 2002 et 2 janvier 2003. Cette case proposait des fictions françaises : nous notons immédiatement la différenciation marquée, ne serait-ce que linguistiquement, avec les autres cases, toutes nommées *Club* et formées de séries étrangères. Nous remarquons aussi que la case *En soirée* correspond à des périodes vraisemblablement senties comme creuses par rapport au public habituel : congés estivaux, fêtes de fin d'année, période comptant les vacances scolaires de Pâques et les jours fériés nombreux début mai. La stratégie de titrage des cases épouse ainsi le calendrier des téléspectateurs tout en préservant ce qui fait la marque de la chaîne : les cases *Club*.

Cette marque de fabrique a été maintenue, à la rentrée 2003, même s'il le nom des cases a été quelque peu modifié : la partie générique est passée de « Club » à « Sérieclub » (augmentant le travail d'identité de la chaîne) tandis que l'élément spécifique adopte plus clairement la langue française. Le *Club Fantastic* se transforme ainsi en *Sérieclub Fantastique*, même si le *Club American Way*, du fait de l'aspect intrinsèquement anglo-saxon de la notion, est resté le *Sérieclub American Way*.

Le but de la programmation, nous l'avons dit, est de construire une cohérence[45], non seulement interne, si l'on peut dire (il n'y a guère de sens ni de cohérence à programmer une émission pour la jeunesse un après-midi de semaine ou la nuit), mais aussi entre les chaînes elles-mêmes, puisque « les téléspectateurs associent spontanément certains programmes à une chaîne plutôt qu'à une autre[46] ». Le travail autour de la programmation est donc important puisque « le public a ses habitudes avec une chaîne et que chaque chaîne correspond à une logique pour le public[47] ». Ainsi, quand France 2 construit sa soirée du vendredi sur la thématique du polar, elle crée par le titre une cohérence propre entre les deux ou trois programmes proposés. Elle crée aussi une cohérence par rapport à sa principale concurrente, TF1, alors leader sur le créneau des fictions policières françaises, avec sa case du « Jeudi Policier[48] ». France 2 cherchait certes sans doute à capter une part du public

[45] Voir par exemple François Jost, *Comprendre la télévision*, *op. cit.*, p. 55 *et sqq*.
[46] Laurent Fonnet, *La Programmation d'une chaîne de télévision, op. cit.*, p. 32.
[47] *Ibidem.*
[48] Cette case a existé du 7 septembre 1995 au 8 octobre 1998, sous les titres successifs « Police » et « Jeudi Policier ». Depuis le 15 octobre 1998, la base de données de l'Inathèque de France n'indique

de TF1 en ne proposant pas une rivalité frontale, mais aussi une nouvelle frange du public. Ce projet de différenciation est décelable à travers le passage du mot « policier » à celui de « polar », qui fait davantage référence au genre littéraire et à une approche beaucoup plus sombre de la société. Ce positionnement doit être relié aux critiques largement faites aux séries policières de TF1 : un angélisme forcené, une absence de réalisme social, une reproduction des clichés et des stéréotypes sur un grand nombre de sujets… Quant à la seconde partie du titre, France 2 ne mentionne pas le jour de diffusion (la proximité avec TF1 aurait été trop grande), mais unifie ses deux séries avec le terme « Une soirée », beaucoup plus porteur de sens que la simple mention du jeudi. Nous voyons ainsi comment France 2 se distingue, par le nom, de son principal concurrent : la chaîne se propose d'accompagner son public pendant toute une soirée — mot qui peut connoter, en français, une forme de convivialité —, en lui présentant non pas une simple série policière[49], mais deux polars (notons que le passage de *le* à *deux* double, en quelque sorte, la promesse de la chaîne).

Pour ce qui touche plus spécifiquement les séries étrangères, les cases dévolues à ce type de programme sur les chaînes généralistes sont peu nombreuses et plutôt fluctuantes, sauf en ce qui concerne M6 et sa *Trilogie du samedi*[50]. Ceci s'explique aisément par le fait que la cible de la chaîne soit les 15-35 ans et que la fiction sérielle soit encore sentie en France comme un programme « jeune » ou destiné à un public de niche. Il suffit de voir, pour s'en convaincre, la façon dont elle est majoritairement programmée en France : après-midi — pour les femmes au foyer, les chômeurs et les personnes âgées — ou en fin d'après-midi, juste avant l'*access primetime*, pour les jeunes rentrant de l'école ou du lycée[51], même pour les

plus de noms de case de programmation pour les séries policières françaises diffusées à 20h50 sur TF1 le jeudi. Cependant, il suffit d'écouter parler autour de soi pour se rendre compte que cette case, même sans nom officiel et sans existence officielle de la part de la chaîne, continue d'exister dans l'esprit des téléspectateurs qui parlent volontiers du Policier du jeudi diffusé sur TF1.

[49] La série policière est l'un des sous-genres les plus productifs en France.

[50] L'apparition de la TNT a multiplié les cases de programmation de séries télévisées, notamment étrangères, sans que des stratégies de titrage ne soit développées spécifiquement.

[51] Il faut cependant noter l'exception notable de France 2, avec *ER / Urgences*, et M6 qui, depuis le début des années 1990, programment des séries américaines en début de soirée et le changement récent d'habitudes de TF1 à ce sujet, avec la programmation de *Lost / Lost : les disparus* ou de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* et de ses séries dérivées, depuis la rentrée 2005. Le lecteur

séries programmées en *primetime* sur les *networks* américains, qui sont pourtant destinées à la cible la plus large.

Quant à la *Trilogie du samedi*, elle s'inscrit dans la lignée de la *Thrillogy* de NBC. La chaîne se construit ainsi une identité à double détente : elle programme des séries américaines, ciblées plutôt jeunes et urbaines, ce qui sied évidemment aux annonceurs, et elle acquiert une image valorisée grâce à l'ascendant américain de la chaîne NBC (même si la chaîne n'a pas largement communiquée sur ce point, cette reprise a été rapidement commentée dans les milieux spécialisés et chez les fans). Cependant, il faut s'intéresser sur le changement de nom, du mot-valise *Thrillogy* (qui était possible en français, « thrillogie ») à l'expression « Trilogie du samedi » : ce dernier nom reprend celui du jour de la programmation (il met en avant la dimension horizontale de la programmation) et, par son aspect rhématique, indique non pas le genre, mais la dimension temporelle et numéraire. Nous sommes donc dans un cadre plus large en France qu'aux États-Unis, puisque aucune indication de genre n'est donnée. L'absence de mot-valise réduit en outre l'image d'originalité dévolue à la case de NBC. En étudiant la promesse[52] de la case américaine, nous notons deux aspects : la trilogie et le genre du *thriller*. Ces deux promesses ont été, tout au long de l'histoire de la case, plus ou moins respectées : si elle a toujours compté trois séries, le *thriller* n'a pas toujours été présent dans son acceptation la plus restreinte. Ce qui a été le cœur de la case durant toute sa durée, ce sont les séries *The Pretender / Le Caméléon* et *Profiler* (idem), c'est-à-dire une série dans la tradition de *The Fugitive / Le Fugitif*, donc une série de course-poursuite peignant la société américaine, et une série policière à tendance paranormale.

L'énonciation éditoriale trouve ainsi sa manifestation la plus évidente dans le choix et la structuration de ces titres de niveau hypertitulaire. C'est sans aucun doute l'élément le plus saillant que le téléspectateur peut saisir pour décoder non seulement les intentions de la chaîne, mais aussi l'image qu'elle veut projeter d'elle-même.

---

se souvient d'ailleurs peut-être de la polémique que la déprogrammation du traditionnel film de cinéma le dimanche soir sur TF1 au bénéfice de séries télévisées avait provoquée.

[52] François Jost analyse et définit les programmes et la programmation en termes de promesse. Voir, par exemple, *Comprendre la télévision, op. cit*, p. 43-45.

3. Fonction de captation.

Les deux précédentes fonctions se rejoignent pour construire la preuve pathétique, qui vise à capter le téléspectateur. En effet, il s'agit du but premier, avant même les deux autres que nous avons analysés, puisque sans téléspectateurs, la chaîne ne peut vivre. Avant même de travailler son image, il faut assurer les financements nécessaires au fonctionnement de la diffusion et de la production. Les différentes fonctions assignées à ce seuil interagissent donc lors de l'énonciation de ces titres.

Pour les analyser, nous pouvons nous référer à la théorie de la « *TV II era* » que les universitaires américains ont développée au sujet de l'évolution de la télévision aux États-Unis. Selon eux, il existe trois grands types de téléspectateurs, dont la répartition a changé lorsque l'on est passé d'une première période de la télévision (« *TV I era* » qui est la période où les trois *networks* étaient dominants) à la seconde (« *TV II era* » qui est la période marquée par l'apparition du câble et du satellite et de nouveaux modes de consommation télévisuelle permis par l'apparition de la télécommande et du magnétoscope), que nous connaissons toujours[53]. Les trois types de téléspectateurs sont « *casual viewers, devoted viewers and avid fans*[54] » :

- Les téléspectateurs désinvoltes ne font pas d'un programme un événement particulier. Le programme appartient au flux télévisuel et n'a pas d'influence sur leur emploi du temps ;

[53] Notons encore une fois l'aspect indissociable de l'évolution technologique, des techniques d'écriture, des modes de réception et du contexte à la fois économique et social. Cet aspect, totalement délaissé par les chercheurs français, est depuis longtemps pris en compte par les universitaires anglo-saxons et canadiens. Voir, par exemple, Danielle Aubry : « les techniques d'écriture, la rhétorique narrative, les genres et les modes qui ont été développés et ont évolué en fonction du médium, de sa structure économique et de ses interactions avec d'autres médias forment un contexte culturel qui incite le chercheur à ne pas se contenter de l'analyse de l'objet lui-même, mais de s'attarder aussi à ses conditions de production. » (*Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité, op. cit.*, p. 164). C'est dans une telle perspective, d'inspiration macluhaniste et médiologiste, que nous nous situons.

[54] Jimmy L. Reeves, Mark C. Rodgers et Michael Epstein, « Rewrinting Popularity. The Cult *Files* » in David Lavery, Angela Hague et Marla Cartwright (dir.), *"Deny All Knowledge". Reading* The X-Files.- Syracuse : Syracuse University Press, coll. « The Television Series », 1996, p 26. Cet ouvrage étant inédit en français, c'est nous qui traduisons : « les téléspectateurs désinvoltes, les téléspectateurs dévoués et les fans passionnés ».

- Les téléspectateurs dévoués se débrouillent pour regarder chaque épisode de leur programme préféré. Pour eux, ce programme est un événement particulier qui rompt le flux télévisuel ;
- Les fans passionnés non seulement regardent chaque épisode de leur programme préféré, mais l'enregistrent aussi pour pouvoir le revoir. Le programme n'est pas seulement un événement particulier, mais quasiment un rite. En outre, ils consomment des textes traitant de ce programme (ou en produisent eux-mêmes) et rejoignent des communautés de fans[55].

En nous appuyant sur cette théorie, nous pouvons avancer l'hypothèse que les chaînes de télévision, en créant des cases de programmation fixes, permettent à un téléspectateur désinvolte de devenir bien plus facilement un téléspectateur dévoué — grâce notamment au repérage et à l'identification plus faciles dont nous avons déjà parlé. En revanche, il semble bien que le passage du statut de téléspectateur dévoué à celui de fan passionné dépende du programme lui-même et du contexte social, et non de l'organisation du discours même de la chaîne et de sa programmation. Il s'agit donc bien d'essayer d'augmenter l'adhésion du téléspectateur à la case de programmation : nous retrouvons là à la fois le fonctionnement de la preuve pathétique, mais aussi la fonction de tout discours épidictique, selon les conceptions de Chaïm Perelman.

La perspective épidictique se retrouve également dans le cas des fans passionnés, dont les auteurs de l'article disent qu'ils créent un rituel de leur programme. Or, Sullivan indique dans son étude que le discours épidictique a une fonction cérémonielle par nature[56]. Nous pouvons même interpréter la structure de la grille de Série Club d'après ce spectre. Tout d'abord, l'emploi récurrent du mot *club*, avec ses sèmes d'inclusion, construit de fait une communauté de téléspectateurs à laquelle chacun se sent appartenir. Ensuite, le téléspectateur a l'impression de retrouver chaque soir sa communauté sur la chaîne : grâce à l'effet de reconnaissance que le l'emploi répété du mot *club* produit, il devient beaucoup plus

[55] Tout ce développement est un résumé de la première partie de la contribution citée dans la note précédente.
[56] Voir Dale L. Sullivan, « The Ethos of Epideictic Encounter », art. cit.

facile de devenir, ne serait-ce que superficiellement, un fan passionné de la chaîne, par simple assimilation de la structuration de la grille de programmation de la chaîne.

Le titre de niveau hypertitulaire vient ainsi expliciter les processus de programmation des chaînes de télévision et joue un rôle important dans la relation entre les téléspectateur et le réseau de diffusion. Étant donné la durée moyenne d'un épisode de série télévisées par rapport à celle d'un magazine, d'un téléfilm ou d'un film de cinéma, les chaînes françaises se sont trouvées devant un problème de programmation : certaines ont pris le parti de programmer deux épisodes de la même série à la suite ; d'autres ont choisi de construire une soirée comprenant deux ou trois épisodes de séries différentes. Dans ce second cas, il était obligatoire de construire une cohérence entre les différents séries programmées (il faut qu'elles visent un public similaire) et pour les téléspectateurs : le titre de la case joue ici un rôle primordial, comme nous l'avons montré en particulier pour les cases de Série Club ou *La Trilogie du samedi* de M6.

II. Le niveau mésotitulaire.

Il s'agit, rappelons-le, du titre de la série elle-même : c'est donc le titre le plus répandu, car le plus répété, dans la sphère sociale. En effet, l'usage actuel nous fait identifier la série télévisée par le titre de niveau mésotitulaire, confirmant ainsi la notion d'œuvre pour la série elle-même dans son intégralité, constituée des différentes parties que sont les épisodes[57]. C'est en outre sans doute la forme de titre la plus ancienne[58].

Cette plus grande circulation du titre et sa publicité en font le lieu d'enjeux stratégiques, et partant rhétoriques, majeurs. Il porte, d'après l'idée répandue, une

[57] Rappelons que c'est cet état de fait qui nous a fait adopter comme normes typographiques celles du titre d'œuvre pour la série télévisée et celles du titres de chapitres, de nouvelles ou de poèmes pour les épisodes.

[58] Nous avons précédemment expliqué que les titres de case étaient plus récents que les titres qui nous occupent ici. Quant aux titres d'épisodes, il est difficile de dater précisément les choses, les bases de données étant de plus en plus lacunaires au fur et à mesure que nous reculons dans le temps.

grande responsabilité dans l'image que se font *a priori* les téléspectateurs. C'est pourquoi il est toujours le centre de grandes attentions qui le signalent particulièrement à la curiosité du chercheur.

A. Définition.

Dans son étude des titres de films de cinéma — le titre de la série, parmi le trois niveaux de titres, est celui qui s'en rapproche le plus et qu'on pourrait nommer titre de l'œuvre —, le Groupe µ écrivait :

> Utilisant la langue française, le titre de film se soumet à l'usage commun des formes, des relations syntaxiques et du vocabulaire propres à la langue. Mais d'autres normes se font jour, sanctionnées par les habitudes de l'exploitation et fondées sur les conditions matérielles et commerciales de sa présentation : place qu'il occupera dans un support déterminé (affiche, presse, devanture), impact mnémonique (il est fait pour être retenu)[59].

Ce qui nous semble intéressant, dans cette approche, c'est l'accent mis sur la construction de normes par le modèle économique. Dans le cadre de la production télévisée, ce modèle a varié dans le temps. Il est donc indispensable, pour établir ces normes, de balayer la production américaine dans sa chronologie et dans ses différents genres, afin de mieux définir la spécificité des *dramas* et des *dramedies* américains de 1990 à 2005.

1. Un rapide historique des titres de séries télévisées.

Les théories du Groupe µ nous poussent à considérer les titres par rapport aux normes sociales et économiques de leur époque. L'histoire de la littérature elle-même nous montre, à une autre échelle, des variations d'ordre historique ou culturel :

[59] Groupe µ, « Rhétoriques particulières », in *Communications*, n° 16 (« Recherches rhétoriques »), réédité chez Seuil, coll. « Points/Essais », 1994, p. 138.

> Proprement fonctionnel au début, il faudra attendre le XVI[e] siècle pour voir apparaître le «titre en coup de poing», selon l'expression de Jean-Louis Flandrin, le titre qui tente d'annoncer le contenu de l'ouvrage. Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, le sous-titre souvent explicatif se subordonne au titre. À partir du XIX[e] siècle, titre et sous-titre ont souvent tendance à devenir moins explicites par rapport au texte, à se situer à un niveau d'abstraction logico-sémantique plus profond ; abstraction qui a conduit aujourd'hui à l'apparent hermétisme de certains titres. Mais non de tous les titres; pas des titres du roman populaire, à tout le moins ; et surtout pas des titres du roman Harlequin[60].

C'est pourquoi il est important, pour saisir la valeur rhétorique de certains titres de séries télévisées de notre corpus, de s'interroger sur les pratiques titulaires d'un point de vue diachronique. Margo Nobert explique notamment un refus de l'abstraction des titres relevant de la culture populaire. Il sera intéressant de voir ce qu'il en est, de ce point de vue, du titre de séries télévisées.

Historiquement, la série télévisée est issue de deux traditions : celle de la fiction dramatique et celle de la fiction radiodiffusée. C'est ainsi que nous pouvons sans doute expliquer, au début de l'histoire de la télévision, l'importance des titres comportant les mots *hour*, *show* ou *presents,* qu'il s'agisse de fiction ou non. En effet, les programmes de variété ou de théâtre comique, au début des années 1950, adoptaient souvent ces types de titres. Nous pouvons citer *The Fred Waring Show* (inédit en France), émission de variétés musicales et *The Herb Shriner Show* (inédit en France)*,* émission de variété et de comédie, toutes deux diffusées à partir de 1949 sur CBS ; ou encore *Robert Montgomery presents* (inédit en France), série anthologique de dramatiques, diffusée à partir de 1950 sur NBC. Un certain nombre de séries télévisées ont ainsi repris ce patron syntaxique : par exemple, *The Gene Autry Show* (inédit en France), *The George Burns and Gracie Allen Show* (inédit en France), *The Mary Tyler Moore Show* (idem), *The Drew Carey Show* (idem), *Alfred Hitchcock presents / Alfred Hitchcock présente, The Alfred Hitchcock Hour / Suspicion*… De nos jours, seules les *sitcoms* continuent d'unir ainsi le nom du

[60] Margo Nobert, « Le titre comme séduction dans le roman Harlequin : une lecture sociosémiotique », in *Études littéraires*, vol. 16, n° 3, 1983, p.380-381, disponible en ligne < http://id.erudit.org/iderudit/500622ar>.

créateur ou de la tête d'affiche et le mot *show*. La longévité de ces titres nous pousse d'ailleurs à nous interroger sur leur valeur rhétorique.

Pour les titres comportant un nom propre, il s'agit souvent d'attirer le téléspectateur en jouant sur la notoriété d'un acteur ou d'un réalisateur[61]. Ce cas est assez rare en ce qui concerne les *dramas* contemporains et nous n'avons trouvé que *The Cosby Mysteries* (inédit en France), qui mette en avant le nom de l'acteur, et *Stephen King's Kingdom Hospital* / *Stephen King Présente Kingdom Hospital*, qui mette en exergue le nom de l'adaptateur[62]. En revanche, ce procédé est extrêmement courant en ce qui concerne les comédies et les sitcoms de toute époque et les collections de dramatiques jusqu'au début des années 1980 — pour la fiction —, les *talk shows* et les émissions de variétés musicales et comiques. Nous pouvons sans doute expliquer cette raréfaction de ce type de titres, dans les *dramas*, par la nécessité de rendre de plus en plus attractif le programme dès la première audition du titre. Dans ce type de séries, c'est moins le contenu même du programme, défini de façon très floue par le terme *show, mysteries* ou *hour*, que la participation des auteurs ou des acteurs qui importe. Or, un bon *drama* se définit davantage par la qualité de son scénario que de son interprétation : l'accent est davantage mis sur la construction des personnages et de l'intrigue. Dans une sitcom ou une série comique à sketches, la personnalité de l'acteur principal, qui est aussi,

---

[61] Le cas le plus intéressant, à ce titre, est celui de la carrière de George Burns et de sa compagne, Gracie Allen. Ils font en effet partie des acteurs qui ont eu la plus grande longévité dans les médias américains. Acteurs de premiers rôles au théâtre dans les années 1920, ils furent acteurs de dramatiques à la radio dans les années 1930 et 1940 et jouèrent dans la sitcom *The George Burn and Gracie Allen Show* (inédit en France) à la télévision dans les années 1950. Georges Burns fit même mieux puisque après la retraite de sa femme, en 1958, il fut le rôle-titre de *The Georges Burns Show* (inédit en France) et, après plusieurs années de moindre activité, il présenta la série d'anthologie *George Burns Comedy Week* (inédit en France), durant le dernier semestre de 1985, en étant âgé de quatre-vingt-neuf ans.

[62] Nous noterons cependant que la seconde partie du titre n'est pas un simple mot au sens assez vague, mais pourrait être un titre de série à lui tout seul. La visée rhétorique, dans ce cas, est encore plus évidente : on ne peut pas arguer un manque d'imagination ou l'inscription dans une tradition, on est clairement dans quelque chose qui se rapproche de l'argument d'autorité.

L'exemple le plus célèbre de ce type de configuration est sans doute ici, hors des limites de notre corpus, celui de la série *Alfred Hitchcock presents.* L'aspect rhématique est porté par le verbe, de façon extrêmement floue, c'est le nom du réalisateur — également producteur de la série télévisée — qui porte les informations principales : on suppose qu'il s'agira de fictions à suspense et l'on projette le prestige du cinéaste sur la production du téléaste. L'information donnée par le verbe semble du reste si secondaire par rapport au nom du producteur que, en 1962, après sept ans de diffusion et à cause d'un désamour croissant du public pour le format de trente minutes, le titre est changé, au profit de *The Alfred Hitchcock Hour*, où le terme *hour* est d'ailleurs encore moins précis que le terme *show*.

la plupart du temps, créateur, scénariste, voire producteur exécutif, est une donnée de première importance. Et à ce titre, il n'est dans doute pas indifférent que le seul exemple de nom d'acteur dans un titre de *drama* que nous ayons trouvé soit celui de Bill Cosby, qui vient de la comédie et dont le programme le plus célèbre est *The Cosby Show* (idem), sitcom qui correspond tout à fait à la situation que nous avons décrite.

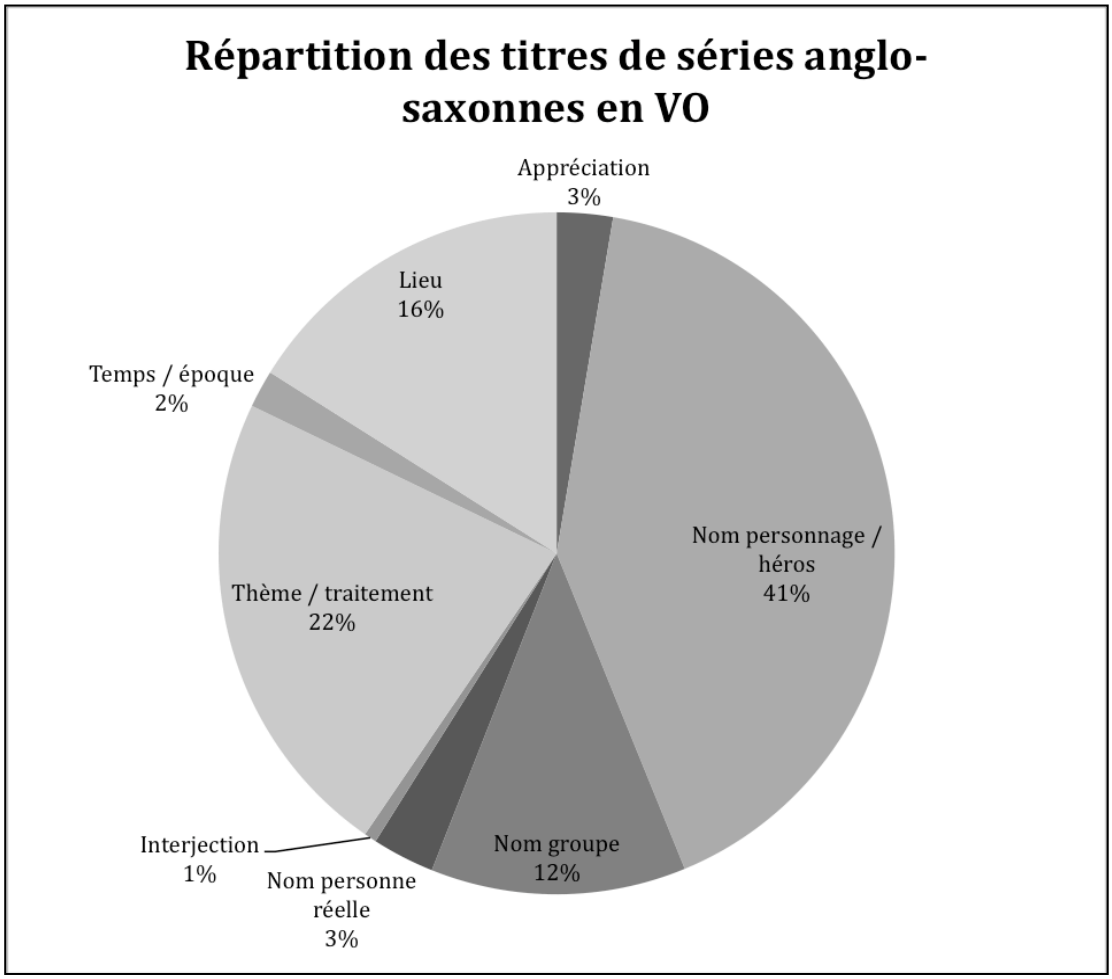
Ainsi, le corps et l'identité de l'acteur deviennent en quelque sorte des lieux de mémoire, non plus dans le sens des *loci memoriae* antiques qui permettaient de retenir le contenu du discours, mais au sens où ces corps cristallisent la mémoire des récepteurs, *memoria* inversée donc, qui passe du pôle de l'orateur à celui de l'auditeur. Cet état de fait, s'il a pu déjà être souligné par certains chercheurs, n'a jamais été théorisé dans le cadre d'une réflexion rhétorique : ainsi, Jacqueline Nacache a pu écrire, au sujet de l'acteur de cinéma, que « tout acteur connu apporte avec lui un sous-texte composé des personnages qu'il a touchés, ou qu'ils l'ont touchés[63] » et définit les acteurs comme des « porteurs de forts éléments d'intertextualité[64] », qu'il nous faudra étudier plus précisément dans le cadre plus large de la série dans son intégralité, et non dans la seule inscription titulaire.

Ce qui est intéressant, dans ce type de titre, c'est qu'ils rejoignent partiellement les titres de séries composés du nom du héros ou du groupe de personnages principaux, qui sont dominants dans la production télévisée américaine et, *a fortiori*, française. Mais il y a une différence fondamentale : alors que les titres thématiques comportent un nom fictif, c'est-à-dire un nom issu de la diégèse, les titres rhématiques que nous venons d'étudier comportent le nom réel de l'acteur principal, nom qui est parfois donné ensuite au personnage et qui entre ainsi dans l'univers diégétique. Nous avons donc un brouillage de la différenciation entre acteur et personnage, ce qui est cohérent avec la fonction séductive que revêt le titre d'une série télévisée.

[63] Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*.- Paris : Armand Colin, coll. « Fac », série « Cinéma », 2005, p. 92.
[64] *Ibid.*

L'autre tendance majeure des titres de séries télévisées est, comme nous l'avons souligné, la mention du personnage principal ou du couple / groupe de protagonistes. Ce schéma est très répandu et un très grand nombre des séries télévisées que tout un chacun est capable de citer de mémoire ressortissent de ce groupe : *Starsky & Hutch / Starsky et Hutch, Columbo* (idem), *Mannix* (idem), etc. pour les séries plus anciennes ; *Angel* (idem), *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires, Monk* (idem), *The Sopranos / Les Soprano*, etc. pour les programmes contemporains.

Si nous regardons les statistiques que nous avons produites sur l'ensemble des séries télévisées anglo-saxonnes, nous voyons bien que ce modèle — le nom du personnage ou du héros — et celui du thème dominent. Deux cas sont ensuite encore bien représentés, bien qu'à une échelle moindre : le nom de groupe et le nom de lieu. Ces quatre ensembles représentent 91 % des titres. En comparant plus précisément, nous voyons d'ailleurs que, parmi les deux ensembles les plus représentés, le nom du personnage ou du héros l'emporte largement, le ratio étant pratiquement de 1 à 2.



Nous verrons plus loin dans cette thèse comment cette répartition, dans le drama contemporain, s'est largement modifiée.

2. Sémiose du titre de niveau mésotitulaire des dramas et dramedies américain de 1990 à 2005.

Ce titre relève de la sémiose verbale et sa présentation se fait le plus souvent par une mention écrite. Le titre de la série télévisée elle-même apparaît généralement sur un plan du générique. L'exemple prototypique de ce type de présentation pourrait être le générique de *The Wire / Sur écoute*, qui présente le titre de la série sur un seul plan, le premier du générique. Ce titre n'est répété ni par une incrustation, ni par un objet portant la mention du titre. C'est le « degré zéro de présentation ». La série *The X-Files / Aux frontières du réel,* novatrice à plusieurs égards, est sur ce point très traditionnelle : le titre se trouve en tout début de générique, les mots « The X Files » sont incrustés sur un plan noir, balayé par un faisceau lumineux blanc, présentant dans sa partie droite la lettre « X » sur toute la hauteur de l'écran. Une légère variante peut être introduite dans ce « degré zéro » par la répétition du titre sur le même plan que celui mentionnant le titre par incrustation : ainsi, le générique de la série *Murder One* (idem) présente le titre de la série par une incrustation doublée d'une seconde mention du titre à la base du bas-relief représentant une allégorie de la justice qui constitue le plan qui clôt le générique.

Cette présentation sur un plan unique, est la norme et la forme la plus ancienne, mais des variantes de plus en plus nombreuses apparaissent. La première, et la moins originale, est celle qui consiste à répéter le titre plusieurs fois, selon le même principe de l'incrustation. Ainsi, dans la série *Without A Trace / FBI Portés disparus*, le titre apparaît dès le début du générique, en très gros plan et de façon mobile, sur un fond blanc, puis sur une bande de photos sur laquelle le titre vient se placer, en lettres plus petites. Il disparaît ensuite pendant quelques plans et revient sur une vue aérienne de New York, quand une fine bande noire se place au centre de l'écran et s'agrandit peu à peu en longueur, jusqu'à barrer l'écran et, sur cette bande, le titre est incrusté en lettres blanches. Enfin, tout au long du générique,

un cadre rouge apparaît à plusieurs reprises : ce cadre porte le mot « disparu » (« *missing* », en version originale), une première fois en lettres pleines blanches, puis en lettre creuses, ce qui fait qu'on voit à travers elles l'image sur laquelle est portée l'incrustation.

Dans d'autres séries, le titre est bien inscrit sur l'écran de façon traditionnelle et le générique présente en même temps des objets qui le portent : dans *ER / Urgences*, nous voyons « *Emergency* » qui se reflète dans une flaque d'eau ; dans *Homicide : Life on the Street / Homicide*, nous apercevons les panneaux d'entrée de la brigade criminelle avant le titre et, à la fin du générique, la porte d'entrée depuis l'intérieur, ce qui fait qu'à l'écran, nous pouvons lire « *Homicide* » à l'envers. Pour la série *Oz* (idem), s'il y a bien un écran qui présente le titre, ce dernier est de nouveau présent à l'écran durant les plans où nous voyons un homme se faire tatouer le mot « Oz » sur le bras. La différence principale entre ce cas et les autres est que le titre n'est pas présenté par le truchement d'un objet qui, par nature, porte ces inscriptions, mais par l'intermédiaire d'un objet — si tant est qu'on puisse parler d'un objet pour un bras — sur lequel on a apposé de façon volontaire le titre.

La présentation du titre peut être même signifiante et joue, dans ce cas, en interaction avec le générique[65]. Ainsi, dans la série *CSI : Miami / Les Experts Miami*, le nom est incrusté à l'écran sous forme d'une suite de type algébrique dont les caractères, un à un, changent pour former le titre. Le contenu scientifique de la série est ainsi annoncé par le titre lui-même (*CSI* signifie *Crime Scene Investigation*), mais aussi par la façon de l'incruster dans le générique. Dans le cas de *Monk* (idem), les lettres du titre apparaissent d'abord dérangées (l'écart entre les différentes lettres n'est pas régulier, elles ne sont pas alignés sur une ligne droite horizontale parallèle aux bords du cadre), puis elles bougent selon un mouvement qui rappellent celui que le personnage fait régulièrement avec ses épaules, avant enfin d'être présentées de manière régulière (alignées sur une ligne droite parallèle aux bords du cadre, écart régulier entre les lettres). Ce mode de présentation fait écho non seulement aux mouvements du personnage, mais aussi à sa maladie (Adrian Monk souffre de TOC et ne supporte ni le désordre ni l'irrégularité des écarts entre les objets). La

[65] Voir l'annexe « Quelques procédés liés à la typographie dans les génériques de séries télévisées » dans les annexes du générique pour avoir un aperçu de quelques dispositifs possibles.

présentation du titre fait donc passer ce dernier de la simple sémiose verbale à un statut plurisémiotique signifiant. En effet, nous pouvons légitimement nous poser la question : le titre « Monk » présenté autrement serait-il le « même » titre que dans la présentation originale ? Souvent, ce titre est mis en scène à travers un habillage particulier : nous avons déjà cité quelques exemples précédemment, mais la prise en compte de la typographie, par exemple, peut être pertinente. Ainsi, *ER / Urgences* a développé une manière particulière d'inscrire son titre dans son générique : la première mention du titre de fait dans un cadre blanc sur un fond noir-bleu, il subit, au fur et à mesure que le générique défile, des changements d'échelle et des flashes, il est incrusté, dans l'intégralité de sa signification — c'est-à-dire « *Emergency Room* » — par-dessus le titre initialement présenté dans un cadre blanc[66]… Cette étude, qui ressortit plus clairement à celle du générique, montre cependant que, dans le cadre de la fiction audiovisuelle, la notion de titre peut recouvrir d'autres éléments que la pure sémiose verbale[67].

Enfin, le titre peut être prononcé par une voix hors champ[68]. C'est notamment le cas des génériques conceptuels[69]. Dans ces génériques, une voix hors champ présente le concept de la série et dit alors le titre. Dans *The Fugitive / Le Fugitif*, nous pouvions entendre « *Le Fugitif*, avec… ». Ceci peut être fait de manière plus subtile, comme dans *The Pretender / Le Caméléon* où la voix hors champ dit « mais un jour le "Caméléon" leur échappa… », donnant ainsi indirectement le titre de la série.

Il y a bien sûr quelques exceptions : certaines séries ne font pas apparaître le titre par incrustation, mais par la seule présentation d'un objet qui le porte. Nous noterons l'exagération de ce phénomène que constitue *NYPD Blue / New York Police Blues* : la série, dans la version originale, ne présente pas le titre. Le

---

[66] Le lecteur pourra se reporter à l'annexe « Citation d'*ER* dans l'épisode "Liar, Liar" de *Chicago Hope* » pour consulter un déroulé du générique de la série.

[67] Nous pouvons penser ainsi, dans le cadre du cinéma, à l'importance de la typographie du titre sur l'affiche : le titre *Orange Clock* / *Orange mécanique* est ainsi fortement attaché, dans l'imaginaire collectif, à son lettrage.

[68] L'expression « voix hors champ » est l'équivalent de « *voice off* », proposé par la Commission de terminologie, « voix off » étant tout à fait proscrit (fiche consultée le 26 mai 2002, http://www.culture.fr:8895/owa_dgpb/plsql/rechercher.frame_res_fiches).

[69] Voir le paragraphe traitant ce point dans le chapitre suivant.

téléspectateur ne peut identifier la série que par un gros plan sur un badge de police sur lequel est écrit « *New York Police Department* ».

B. Statut actantiel.

Gérard Genette disait déjà, au sujet du livre, que « la responsabilité du titre est toujours partagée entre l'auteur et l'éditeur[70] ». À la télévision, du fait que le nombre d'intervenants dans la genèse d'une fiction est plus important, la responsabilité du titre est encore plus partagée. Nous pouvons même aller plus loin avec le Groupe μ qui écrivait dans ses « Rhétoriques particulières » : « Les titres de film n'ont qu'un auteur : le marché du cinéma. C'est lui qui les introduit, les rejette ou les accepte[71]. » Il semble donc bien que le titre de niveau mésotitulaire relève de ce que Georges Molinié appelle le niveau α[72] : nous sommes ici face à une figure de scripteur aux limites confuses, puisque le titre de la série télévisée est un compromis entre les souhaits de différentes instances. L'importance de la chaîne dans le choix du titre et les options narratives ou artistiques est telle que Pierre Beylot, dans son ouvrage *Le Récit audiovisuel*, donne comme auteur d'un film de cinéma le réalisateur et comme « auteur » d'une série télévisée la chaîne qui diffuse le programme en exclusivité. Il explicite cette différence de présentation en forgeant le concept d'« énonciation institutionnelle » :

> […] nul n'ignore que les œuvres audiovisuelles, tout au moins celles qui sont distribuées en salle ou diffusées sur le petit écran, ne sont pas produites par un petit groupe de créateurs autonomes, mais dépendent d'un ensemble de structures techniques, économiques, juridiques qui forment le cadre institutionnel de ce secteur. On peut donc parler d'*énonciation institutionnelle* pour désigner la responsabilité que le spectateur assigne aux différents acteurs qui interviennent dans le monde de la production audiovisuelle. […] La production des fictions télévisuelles, unitaires ou sérielles, […] est elle-même soigneusement encadrée par les responsables d'unité de programmes en charge de la fiction et cela dès le stade de l'écriture.

[70] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 71.
[71] Groupe μ, « Rhétoriques particulières », art. cit., p. 139.
[72] Voir notre développement sur la stylistique actantielle en introduction. Le niveau α comporte un actant émetteur α, le scripteur, et un actant récepteur α, que Georges Molinié définit comme « une puissance idéologique et économique de réception, c'est-à-dire que c'est le marché des lecteurs potentiels» (Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio, op. cit.*, p. 58).

> La multiplicité des contraintes auxquelles sont soumis scénaristes et réalisateurs suscite de la part de ces professionnels une grande insatisfaction face à la frilosité des chaînes soucieuses d'effacer toutes les aspérités qui pourraient leur faire perdre une partie de leur public[73].

Cette très grande implication des chaînes dans l'écriture de la fiction télévisée en fait légitimement un émetteur du discours, au même titre que la personne qui est créditée comme « créateur[74] » au générique ou le producteur exécutif qui a le dernier mot sur le montage aux États-Unis[75] :

> La production de programmes au sein de la télévision américaine fait intervenir une multiplicité d'acteurs : du côté de l'institution, la décision appartient à la fois aux diffuseurs, aux annonceurs (dont certains, comme Procter and Gamble, possédaient avant 1960 leurs propres unités de production) et les producteurs. […] Du côté des professionnels, celui qui est la plupart du temps considéré comme le véritable créateur de la série est le producteur exécutif (*producer*) qui gère à la fois la production matérielle de la série et en supervise l'écriture et la réalisation. […] Tous les grands créateurs de séries de la télévision américaine, tels David E. Kelley […], David Chase […] ou Alan Ball […] sont des producteurs exécutifs, auteurs de l'idée originale de la série, qui contrôlent le travail d'une équipe de scénaristes à partir de la "bible" qu'ils ont élaborée, se réservent parfois l'écriture de certains épisodes et confient la réalisation à divers réalisateurs[76].

Dès à présent, nous voyons que la création d'une série est la rencontre de deux sphères, celle des institutionnels et celle des professionnels. Danielle Aubry résume la situation ainsi :

> L'espace créateur du scénariste et l'intégrité première des textes sont conditionnés par une négociation constante entre les créateurs et les divers intervenants responsables de la

[73] Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 83.
[74] Le créateur de la série est extrêmement important dans le monde de la télévision. Souvent scénariste, il endosse aussi souvent la fonction de producteur exécutif, voire de *showrunner*, et a un poids très fort dans la production d'un point de vue économique, mais aussi du point de vue du médium : « Á l'inverse de la thèse des *Cahiers du Cinéma*, le style de l'œuvre télévisuelle dépend largement du créateur qui se trouve en amont du médium, et non de celui qui le manipule. » (Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité, op. cit.*, p . 162).
[75] C'est ce qu'on appelle le *final cut*.
[76] Pierre Beylot, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 84-85.

> production matérielle de l'œuvre audiovisuelle (diffuseurs, producteurs lecteurs, censeurs, réalisateurs, etc.), ainsi que par les contraintes techniques et esthétiques du médium[77],

soulignant ainsi l'importance du support, dans la tradition macluhaniste très présente au Canada. Cependant, nous pouvons y ajouter un troisième intervenant, le public ou ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle le « champ social » : pour lui, « "l'auteur" d'une série télévisée [est] l'interaction entre un champ social et des agents expérimentés et imaginatifs[78] ». Par champ social, il entend sans nul doute la partie institutionnelle qui participe au processus créatif, mais nous pouvons tout à fait étendre la notion, jusqu'à lui faire englober à la fois une demande de type social — au sens où la fiction peut être considérée comme répondant à une préoccupation partagée de la société à un moment donné — et un souci du public plus spécifique de ce type de programme. En effet, nous pouvons concevoir un renversement du même type que celui opéré par les penseurs esthétiques, qui, pour certains d'entre eux, ont défini l'art comme un effet de réception, comme une façon de percevoir de la part du public et comme un objet défini par le marché de l'art. Nous retrouvons ainsi les conceptions du Groupe μ sur le titre du film de cinéma. Dans une telle théorie, l'émetteur des séries télévisées pourrait en partie se composer du public lui-même qui, par les moyens de rétroaction[79] dont il dispose aujourd'hui — fanzines, fans-clubs, Internet — peut influer sur la conception et l'écriture des séries télévisées. Ainsi, nous pouvons réunir, en une même puissance actantielle, actant émetteur α et actant récepteur α.

La question « à qui ? » fait de nouveau intervenir la question du déplacement. Le titre de niveau mésotitulaire est celui qui circule le plus : nous le retrouvons dans les journaux, spécialisés ou non, dans les discussions en famille ou entre amis et bien sûr à la télévision. Il s'adresse donc au téléspectateur réel comme au téléspectateur potentiel, au public comme à l'actant récepteur α. Nous pouvons donc

---

[77] Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité, op. cit.*, p . 134.
[78] Jean-Pierre Esquenazi, « L'invention de *Hill Street Blues* », in Pierre Beylot et Geneviève Sellier, *Les Séries policières*.- Paris : INA-L'Harmattan, coll. « Médias en actes », 2004, p. 25.
[79] *Rétroaction* est le terme préconisé pour remplacer l'anglicisme *feed back*, selon l'Office Québécois de la Langue Française (http://www.granddictionnaire.com, consulté le 8 novembre 2005)

avoir l'impression qu'il s'adresse à un auditoire universel. Cependant, c'est nier en partie le fonctionnement réel de ce qui se joue : en effet, un des buts du marketing des chaînes est de créer un « buzz[80] ». Nous avons donc un déplacement des enjeux : le titre est adressé d'abord à un auditoire d'élite qui « crée la norme pour tout le monde » et « est l'avant-garde que tous suivront[81] ». Cet auditoire d'élite est composé, dans le cas de la série télévisée, par les entités prescriptrices : journalistes reconnus dans ce domaine, sites Internet à l'identité forte, associations — qu'elles soient constituées légalement ou qu'elles soient des groupements plus libres… La réception non seulement du titre, mais aussi du programme, se fait ainsi en deux temps : est d'abord visé un auditoire d'élite pour atteindre, dans un second temps et de façon plus large, l'auditoire universel[82].

C. Buts et fonctions.

Gérard Genette assigne quatre grandes fonctions au titre :

> La première [fonction du titre], seule obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire, est la fonction de désignation ou d'identification. […] La deuxième est la fonction descriptive, elle-même thématique, rhématique, mixte ou ambiguë selon le choix fait par le destinateur du ou des traits porteurs de cette description toujours inévitablement partielle et donc sélective, et, selon l'interprétation faite par le destinataire, qui se présente le plus souvent comme une hypothèse sur les motifs du destinateur, c'est-à-dire pour lui de l'auteur […]. La troisième est la fonction connotative attachée à la deuxième, volontairement ou non de la part de l'auteur […]. La quatrième, d'efficacité douteuse, est la fonction dite séductive[83].

---

[80] Le mot *buzz* signifie « "bourdonnement" autour d'un produit ou service, avant même sa sortie » (selon le Dico du Net, http://www.dicodunet.com). Ni la Délégation Générale de la Langue Française, dépendant du Ministère de la Culture français ni l'Office Québécois de la Langue Française ne proposent de terme pour cet anglicisme.

[81] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, *op. cit.,* § 7, p. 44.

[82] Cette chronologie se manifeste de plus en plus clairement avec les projections de presse et, depuis quelques temps, les projections Internet : le principe est le même que pour les projections presse, mais ce ne sont plus des journalistes, mais des blogueurs, des responsables de sites Internet, des journalistes amateurs sur le Réseau…

[83] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 89.

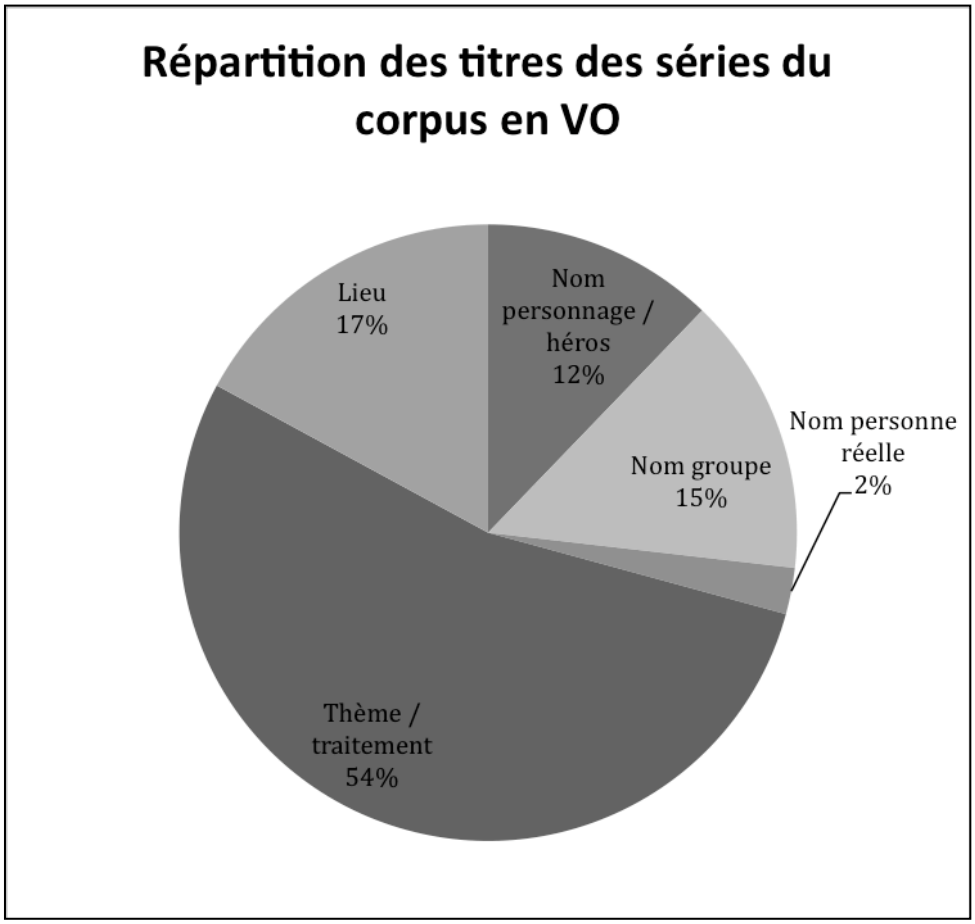
Il nous semble que les fonctions du titre littéraire sont très proches de celles du titre télévisuel. Cependant, les fonctions d'identification et de description paraissent être plus fortement liées dans notre domaine qu'en littérature : en effet, nous pouvons noter une uniformisation des procédés de description liée à une volonté très nette de permettre une identification optimale par le téléspectateur[84]. Il ne faut pas oublier que le titre peut aussi donner des indications concernant la réception du texte, notamment sa réception générique dans le cas qui nous occupe. C'est pourquoi nous assignerons quatre fonctions aux titres de niveau mésotitulaire : la fonction d'identification-description, la fonction connotative, la fonction séductive et la fonction générique.

1. La fonction d'identification-description.

Le premier but d'un bon titre est de permettre une identification rapide et univoque. Pour cela, nous pouvons relever quelques procédés des titres des séries télévisées : ils comportent généralement le nom d'un personnage, le thème ou le traitement, le nom d'un groupe (dans le cas des ensemble shows[85]) ou le nom d'un lieu. Cependant, ces dernières années, la répartition de ces catégories s'est profondément modifiée : un certain nombre d'entre elles ont disparu, réduisant à cinq les possibilités ; en termes d'équilibre entre elles, le nom du personnage recule nettement, tandis que progressent légèrement le nom de groupe et massivement les titres mentionnant le thème ou l'angle de traitement.

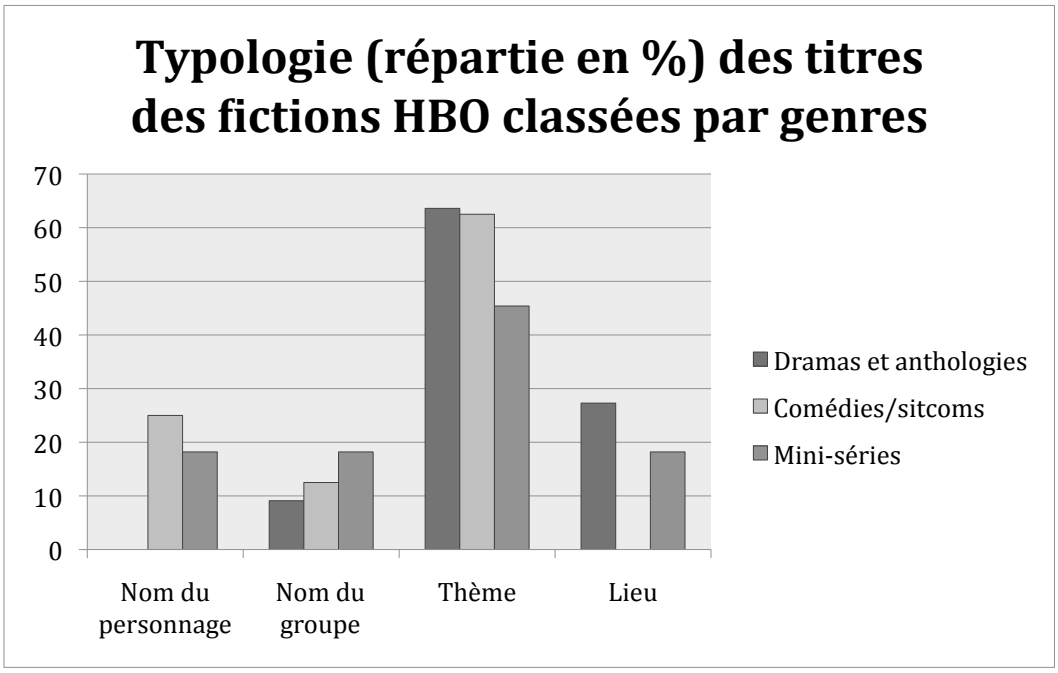
[84] Ce phénomène est bien sûr lié au statut éminemment économique de la fiction télévisée. L'édition n'a pas atteint le même niveau d'imbrication entre prérogatives économiques et choix artistiques que la télévision. Si, dans le cadre d'une œuvre unique, un titre original peut être le garant d'une identification maximale, dans le cadre d'une production de masse standardisée, la ressemblance peut être un moyen de pallier la trop grande profusion de produits.

[85] « Série mettant en scène non pas un héros unique ou une "paire", mais un groupe de personnages (*Babylon 5*, *Hill Street Blues*, *The Practice*…) » (Martin Winckler et Christophe Petit (dir.), *Les Séries télévisées*, *op. cit.*, p. 388).



Cette simplification des catégories a eu un effet paradoxal : les titres se sont complexifiés et ont pris des formes plus originales, nécessitant souvent une part d'interprétation de la part du téléspectateur. Nous ne sommes plus dans une transparence du titre constitué du nom du héros, mais dans un travail herméneutique des dénotations et connotations du titre thématique.

Cette situation, cependant, ne doit pas être déconnectée des réalités économiques. Si nous prenons un corpus restreint et constitué de la programmation d'une chaîne précurseur dans ces phénomènes — les séries HBO à l'antenne entre 1990 et 2005 —, nous voyons des stratégies de titrage différentes selon le genre de fiction : les mini-séries bénéficient d'une politique de dénomination plus classique (nom de personnages, de lieux ; elles ont le plus petit pourcentage de noms fondés sur le thème) ; les comédies, en dehors du thème, n'utilisent que des noms individuels ou collectifs ; les *dramas* et anthologies privilégient des indications thématiques ou l'angle de traitement.



HBO, rappelons-le, est une chaîne qui a pour principe de se démarquer : c'est pourquoi la part représentée par l'indication du thème ou du traitement est beaucoup plus importante que dans le corpus total. Cette exagération permet justement de mieux voir les autres phénomènes : ainsi, l'absence du nom de personnage comme titre de *drama*, alors que ce cas est représenté pour les mini-séries dramatiques, est sans doute à relier au fait qu'une mini-série a moins de temps pour s'installer à l'antenne et que, ainsi, elle doit être repérée plus facilement et présente à l'esprit plus rapidement.

Raffaele Di Berti et Dario Piana ont avancé l'idée que le titre fondé sur le nom du personnage ou des protagonistes est lié assez directement à la structure même des fictions sérielles : à partir de la notion de « *nodi testuali*[86] », définis comme « *sia spie dei processi produttivi del testo che indicatori dei processi di interpretazione a cui è chiamato ad adempiere lo spettatore*[87] », ils examinent le rôle des personnages dans les séries :

[86] « Nœuds textuels » (c'est nous qui traduisons). Raffaele di Berti et Dario Piana, « Segnali », in Francesco Casetti (dir.), *Un'altra volta ancora. Strategie di communicazione e forme del sapere nel telefilm americano in Italia*.- Rome : VPT, 1984, p. 50 [inédit en français].
[87] *Ibid.*, p. 50 : « autant des indices des processus productifs du texte que des indicateurs des processus d'interprétation que le spectateur est appelé à satisfaire » (c'est nous qui traduisons).

> Gli stessi protagonisti delle serie possono funzionare, a volte, da nodi testuali, perché attraverso le loro caratteristiche fisiche, psichiche, il modo di comportarsi, le azioni che compiono, la loro staticità od evoluzione, rivelano il tipo di testo che è stato costruito. […] È anche sintomatico che diverse serie di telefilm[88] prendano il nome del loro protagonista[89].

Le titre, qui, dans la conception de ces deux chercheurs, n'est pas un nœud textuel à proprement parler, peut donc en quelque sorte le devenir quand ce titre reprend le nom d'un personnage qui, lui, est réellement un nœud textuel orientant l'interprétation du téléspectateur. Nous pensons, pour notre part, que le titre assume, quelle que soit la situation, ce type de fonction, même s'il n'est pas forcément un nœud textuel au sens où l'entendent Raffaele Di Berti et Dario Piana.

En revanche, il nous est très difficile de savoir si ce type de titres est très répandu parce qu'effectivement, c'est le meilleur type de titres en français (d'ailleurs, un certain nombre de titres qui ne comportent pas le nom du héros en version originale sont traduit par le nom du protagoniste ou une indication du personnage, comme *Picket Fences*[90] traduit par *Un drôle de shérif* ou *My so-called Life* traduit par *Angela 15 ans* où la caractéristique du monologue est écrasée, dans la traduction, par la seule mention du personnage principal) ou par un effet d'entraînement : beaucoup de séries comportant un tel titre marchent bien, c'est pourquoi les producteurs ne dérogent pas à la règle par souci d'efficacité économique.

Le Groupe µ envisageait déjà cette situation étonnante du titre de film de cinéma, que nous retrouvons pour les titres de séries :

> Les normes réductrices que nous venons d'énumérer entraînent et expliquent la situation paradoxale du titre de film. Désignant un objet unique qui est appelé à être consommé

[88] Le terme *telefilm*, en italien, est un faux ami et est utilisé non pour désigner le téléfilm unitaire (*originale televisivo* en italien), mais la série ou le feuilleton télévisé.

[89] *Ibid.*, p. 53 : « Les personnages même des séries peuvent fonctionner parfois comme des nœuds textuels parce que, à travers leurs caractéristiques physiques, psychiques, leur façon de se comporter, les actions qu'ils commettent, leur statisme ou leur évolution, ils révèlent le type de texte qui a été construit. […] Le fait que différentes séries prennent le nom de leur personnage principal est aussi symptomatique. » (c'est nous qui traduisons)

[90] Les « *picket fences* » sont les barrières blanches qui clôturent les jardins américains. Le titre français fait référence au shérif Brock, qui n'est pas à proprement parler le héros de la série, puisqu'il s'agit d'un *ensemble show*. Par ailleurs, ce phénomène est assez ancien à la télévision française : pour les périodes précédant notre étude, nous pouvons citer *Hill Street Blues* traduit par *Capitaine Furillo* ou *Life Goes On* traduit par *Corky, un enfant pas comme les autres*.

> le plus largement possible, il doit manifester son originalité. Mais celle-ci ne peut prendre forme que dans un cadre étroit de conventions[91].

Cependant, dans le cas des séries télévisées contemporaines, la norme semble être devenue de proposer des titres mystérieux ou, du moins, pas transparents du premier coup. Cela explique le foisonnement des formes que prennent les titres aujourd'hui et l'absence de conventions immédiatement visibles. Mais cela permet aussi une identification plus aisée des séries elles-mêmes, les risques de confusion étant moindres.

2. La fonction connotative.

L'étude des connotations d'un titre permet de se faire une idée plus précise des motivations du créateur (au sens polysémique dont nous avons parlé) de la série. Nous mènerons cette étude en comparant, autant que possible, les traductions de ces titres afin de montrer comment ces connotations peuvent changer d'une langue à l'autre et modifier ainsi la réception de ces séries.

À *Oz* (idem), par exemple, s'attachent les réseaux connotatifs de la magie et de la merveille du fait de l'intertextualité. Ces connotations entrent ironiquement en conflit avec les réelles valeurs présentées dans la série. En outre, la réception spécifiquement française met en jeu d'autres connotations : en effet, si nous parlons à quelqu'un qui ne connaît pas la série *Oz* (idem), sans lui montrer de support écrit, il est très probable qu'il pense à l'impératif du verbe « oser » plutôt qu'au *Magicien d'Oz*. Or, les connotations attachées au verbe « oser » semblent bien plus proches de l'atmosphère de la série télévisée et de ses valeurs : la transgression des normes, la démesure, l'υβρις[92].

Pour *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, la première connotation est celle du double : ce nom signifie en effet « monts jumeaux ». Or le thème de la dualité est

[91] Groupe μ, « Rhétoriques particulières », *loc. cit.*, p. 139-40.

[92] Ce terme ne nous paraît pas inapproprié : nous avons montré, dans nos précédents travaux, à quel point la référence à l'antiquité grecque était constitutive de la série *Oz*. Florence Dupont avait déjà brillamment montré l'importance de l'héritage de l'antiquité grecque pour les séries télévisées dans son ouvrage sur *Dallas* (*De Homère à Dallas. Introduction à une critique anthropologique*.- Paris : Hachette, coll. « Les Essais du XX^{e} siècle », 1991).

très présent dans cette série télévisée. Le titre met donc en avant le côté trouble, confus et dérangeant de la série. Sa traduction française, *Mystères à Twin Peaks*, met plutôt en avant l'aspect « mystérieux », c'est-à-dire le caractère de feuilleton policier plutôt que la plongée dans un univers particulier[93]. Il faut noter que *Twin Peaks* n'était pas le titre initialement prévu. En effet, la série devait s'appeler *Northwest Passage*[94], qui est également le titre d'un western de King Vidor[95] et qui peut aussi être vu comme une référence, étant donné la convergence d'autres éléments de la série avec le cinéma d'Alfred Hitchcock, au film *North by Northwest*. Ce titre initial, de plus, se double d'une référence à Shakespeare, et plus précisément à *Hamlet* : « *I am but mad north-north-west ; when the wind is southerly I know a hawk from a handsaw*[96]. » Ce titre jouait donc sur un autre réseau connotatif que celui qui a été finalement choisi, et ces connotations reposent essentiellement non seulement sur la portée intertextuelle mais encore sur l'aspect symbolique du passage du Nord Ouest dans l'imaginaire collectif américain : en effet, le concept de *Northwest Passage* a joué un grand rôle dans la conquête du territoire américain et dans la conception de la *Frontier*. D'ailleurs, le western de King Vidor « rappelle que la notion d'Ouest et de Nord a constamment évolué au fur et à mesure de l'édification, réelle et symbolique (sur le territoire et sur les cartes), des États-Unis[97] ». Ainsi, le titre initial choisi par David Lynch mettait l'accent sur le fait qu'il s'agissait d'une série de cinéaste et d'une série construite sur le suspense, dans la lignée d'Hitchcock. Cependant, nous pouvons aussi vraisemblablement y voir un indice sur l'orientation de la série : maintenant que le territoire américain est entièrement conquis et que la nouvelle *Frontier*, l'espace, est clairement dominée par les États-Unis, n'y a-t-il pas une nouvelle *Frontier*, qui serait l'âme de le jeunesse américaine et, plus généralement, celle des Américains ?

Enfin, *The X-Files / Aux frontières du réel* est un titre portant beaucoup de connotations. D'emblée, le « X » attire l'attention. Il a généralement une fonction de

[93] Sur ce point, voir aussi notre analyse du générique de *Twin Peaks* dans le deuxième chapitre de cette thèse.
[94] Il s'agit donc du titre de travail de la série.
[95] Cette information est reprise de l'article « "Lynchcock" ou le bordel télévisé » d'Hervé Joubert-Laurencin, art. cit.
[96] Shakespeare, *Hamlet*, II, 2.
[97] « "Lynchcock" ou le bordel télévisé », Hervé Joubert-Laurencin, art. cit.

discrétion (la ville de XXX, Monsieur X[98]). Il peut donc impliquer quelque chose que l'on cacherait au public. D'autre part, ce « X » peut avoir aussi une interprétation pornographique. Sachant qu'une des grandes questions des fans était d'élucider la possible relation amoureuse entre Mulder et Scully et qu'il faudra de nombreuses saisons pour qu'ils échangent un chaste baiser, cette connotation possible est assez ironique[99].

Si nous regardons les diverses traductions de *The X-Files* dans le monde, nous relevons que l'idée principale reste celle du secret ou du mystère :

> À Taipei (Taiwan) et en Chine, elle est intitulée *X-Dang An*, "Les Dossiers mystérieux du FBI". *Akte X-Die unheimlichen Fälle des FBI*[100] passe en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Ce dernier programme également la version française, *Aux frontières du réel*. En Suède, les spectateurs regardent *Arkiv X* tandis que de l'autre côté de la frontière, les Finlandais se hâtent de rentrer chez eux pour voir *Salaiset Kansiot*, "Les Dossiers secrets"[101].

Notons que, à l'exception des titres français et finnois, les traductions sont assez proches, du moins dans la forme, du titre original. Nous retrouvons assez souvent la lettre X, soit sans explication supplémentaire[102], comme dans le titre original, soit avec une périphrase explicative ou un adjectif réduisant l'ambiguïté du X[103]. Le titre finnois est très descriptif — « Les Dossiers secrets »—, tandis que le titre français joue très vraisemblablement sur l'intertextualité avec *Aux frontières du possible*[104]. Dans l'ensemble, les traductions reprennent les connotations attachées au titre original, en y ajoutant d'autres, plus spécifiques, comme l'angoisse.

---

[98] D'ailleurs, le deuxième informateur de Fox Mulder s'appelle Mister X.
[99] Elle est d'autant plus ironique que David Duchovny, qui joue Fox Mulder, a commencé sa carrière en jouant dans une série télévisée érotique.
[100] La traduction française ne donne pas de traduction du titre allemand, comme elle fait pour le titre chinois ou finnois. Nous en avons fait une : « Dossier X. Les cas angoissants du FBI ».
[101] N. E. GENGE, *The X Files. Le Guide non officiel*.- Paris : Éditions Hors Collection, 1996, p. 9.
[102] En Suède notamment.
[103] C'est le cas du titre en chinois ou en allemand.
[104] La ressemblance va au-delà du titre. Jean-Jacques Schleret en résume ainsi l'argument dans *Les Série télévisées* (Martin Winckler et Christophe Petit (dir.), *op. cit.*) : « Yan Thomas et Barbara Andersen mènent des enquêtes sur des événements étranges et inexpliqués pour le compte du Bureau international de prévention scientifique (BIPS), un organisme chargé de protéger l'humanité de l'utilisation criminelle des découvertes scientifiques » (p. 140).

Les connotations attachées à un titre peuvent être bien évidemment tout autres. Ainsi, le titre *Picket Fences / Un drôle de shérif* connote le calme d'une petite ville, puisque l'expression utilisée comme titre désigne les petites barrières blanches qui entourent les jardins américains. On remarquera que la traduction française, *Un drôle de shérif*, joue sur d'autres connotations : l'aspect exceptionnel du personnage de Jimmy Brock, shérif de la ville de Rome (Wisconsin), alors que la série est un ensemble show[105]. Le second titre que lui a donné TF1, *High Secret City : la ville du grand secret*, mêlant anglais et français, est encore moins pertinent, puisqu'il implique une enquête pour dévoiler un secret mystérieux, qui n'existe pas, l'argument de la série étant de narrer la vie d'une paisible petite ville américaine. La formulation « … pas comme les autres » joue sur le même aspect d'exception. Ainsi, le titre *Corky, un enfant pas comme les autres* traduit le titre américain *Life Goes On*. Même si l'on admet que le titre français est un peu plus motivé dans ce cas — Corky étant un jeune homme atteint du syndrome de Down qui cherche cependant à vivre le plus normalement possible —, il met l'accent sur le personnage de Corky, alors que les autres personnages adolescents, notamment la sœur de Corky, ont une grande place dans la narration, et il change l'orientation de la série : alors que *Life Goes On* connoterait plutôt une certaine normalité et une certaine philosophie de la vie, *Corky, un enfant pas comme les autres* connote clairement l'anormalité[106].

3. La fonction séductive.

La fonction séductive est la plus difficile à étudier. Les connotations des titres, quand elles relèvent du mystère, du secret ou de la différence, participent de cette séduction, de cette attirance pour la série. : c'est le cas, par exemple, de *Without A Trace / FBI Portés disparus* ou de *The Wire / Sur écoute*. Un titre comme *Alias* (idem), pour sa part, en exprimant l'idée d'une identité cachée, pique la curiosité du téléspectateur.

[105] Nous noterons ainsi la propension, en France, à individualiser l'argument des séries. Ce que nous disions de la prédominance des titres faisant référence au héros et de la plus grande part qu'ils ont en France qu'aux États-Unis se retrouve ici.
[106] Nous utilisons ce terme ici sans jugement axiologique.

De même, un titre intertextuel peut piquer la curiosité du téléspectateur, en créant un horizon d'attente. Ainsi, deux séries, librement inspirées de livres d'enquête du journaliste David Simon, en reprennent partiellement le titre : *Homicide : Life on the Street* a été créé après la lecture de *Homicide : A Year on the Killing Streets* et *The Corner* après celle de *The Corner : A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* (écrit en collaboration avec le journaliste Edward Burns). Ces titres, en s'inscrivant dans la ligne directe de ces ouvrages, créent donc un effet d'attente et, par là, opèrent une certaine fonction séductive. C'est aussi évidemment le cas des titres des séries spin off qui gardent dans leurs titres la marque de la série-mère, comme les séries de la franchise *Law & Order* ou les différentes séries *CSI / Les Experts*. Mais, à la différence de ces dernières, les séries du type *Roots / Racines*, c'est-à-dire les séries, mais surtout les mini-séries qui adaptent un livre, et non s'en inspirent seulement, peuvent aussi jouer sur un autre plan : il s'agit alors, pour le téléspectateur qui n'a pas lu le livre, de pouvoir connaître l'histoire dont tout le monde parle[107].

Concernant les titres rhématiques comportant un nom réel, la fonction séductive du titre est évidente, et nous pouvons même voir dans la sobriété de ces titres une façon de ne pas éroder la valeur d'attirance du nom propre. Nous sommes là encore dans le cas d'un jeu sur l'horizon d'attente. En outre, il se joue un transfert d'ethos, comme dans le cas du *spin off* : la personnalité mise en avant par le titre a déjà un passé dans le domaine de la fiction (que ce soit dans la fiction littéraire, théâtrale, radiophonique, cinématographique ou télévisuelle), le téléspectateur connaît ce passé et a construit une image de cette personnalité. Cet ethos préalable[108], le téléspectateur le projette avant tout visionnage dans la série et le réévalue à l'aune de l'éthos oratoire construit en voyant la fiction télévisée. Ainsi, nous retrouvons ce qui, dans le domaine de la littérature, relève de la liste des ouvrages « du même auteur » ou de la mention que certains auteurs, attachés à leur

[107] Cependant, cette considération dépasse un peu la simple étude du titre, puisqu'il s'agit là du problème d'une rhétorique de l'adaptation, problème que nous ne traiterons pas dans cette thèse.
[108] Nous empruntons cette notion à Ruth Amossy qui définit cet ethos préalable dans *L'Argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction* (Paris : Nathan Université, coll. « Fac Linguistique », p. 70). Elle le définit comme « l'image que l'auditoire peut se faire du locuteur avant sa prise de parole », qu'elle oppose à l'ethos « tout court ou ethos oratoire, qui est pleinement discursif ».

anonymat, utilisaient — « par l'auteur de … »[109]. Toutes ces indications jouent en tout cas d'une construction d'une personnalité publique, artistique, distincte de la personnalité privée, réelle, de la personne, ce qui ne manque pas de brouiller davantage les pistes quand l'acteur donne non seulement son corps au personnage, mais encore son propre nom et sa propre histoire, comme c'est partiellement le cas du *drama The Cosby Mysteries* (inédit en France)[110].

4. La fonction générique.

Le titre peut bien sûr être porteur d'indications génériques pour le téléspectateur. Tout ce que nous avons dit de la segmentation des titres doit être ici exploité, bien que cela soit à la limite de notre travail : ainsi, l'alliance d'un nom propre et du mot *show* pousse fortement le téléspectateur à induire que le programme est une *sitcom*.

Dans l'optique du *drama* contemporain, il nous faut donc nous appuyer sur le seul contenu sémantique du titre. Lorsqu'il fait explicitement référence à l'univers policier, l'interprétation est très simple : des titres comme *Law & Order / New York District, NYPD Blue / New York Police Blues, CSI / Les Experts* ou *ER / Urgences* ne laissent guère de doutes sur le contenu du programme. D'autres sont un peu moins immédiats, mais sont encore facilement décodables, tels *Alias* (idem) qui active fortement le sème de l'espionnage. Le cas le plus évident est celui des séries dérivées qui reprennent en *incipit* de leur titre tout ou partie de celui de la série-mère car les *spin off* transgenres sont rarissimes[111] : la série dérivée appartient ainsi habituellement au même genre que celle dont elle est issue.

Ces processus expliquent peut-être aussi le recul des titres fondés sur le nom propre qui ne portent absolument pas de telles informations. L'industrie télévisuelle est ainsi tiraillée entre deux pôles : le titre fondé sur le nom, qui permet une identification maximale et une mémorisation accrue par la répétition redoublée du

[109] Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 45.
[110] C'est évidemment le cas de nombre de comédies et de *sitcoms* : *The Drew Carey Show* (idem), *The Bernie Mac Show* (idem)…
[111] Voir, sur ce point, notre chapitre sur le *spin off*.

titre et du nom du personnage durant les épisodes ; le titre thématique qui, par son originalité, se distingue de la production, mais est moins efficace en termes de mnémotechnique.

III. Le niveau hypotitulaire.

Le titre d'épisode est le moins stable : alors qu'un titre de collection, de case ou de série proprement dite a, normalement, une durée de vie de plusieurs années, le titre d'un épisode dure d'une semaine à quelques mois (dans le cas des derniers épisodes de saisons). En outre, il est en bien plus grand nombre que les autres types de titres : si nous pouvons imaginer un téléspectateur connaissant le nom de toutes les séries d'une saison, il est plus difficile de concevoir que quelqu'un connaisse le titre de chaque épisode d'une série ou des épisodes de toutes les séries, même sur une seule semaine. Cette plus grande volatilité pourrait faire croire que le problème de ces titres d'épisode est secondaire. Or, il n'en est rien et il apparaît assez vite, quand nous les regardons, qu'ils sont extrêmement travaillés et sont devenus un des lieux privilégiés de le construction de la connivence entre le programme et les téléspectateurs.

A. Définition.

Le titre d'épisode est généralement placé soit sur le dernier plan du générique, soit sur les premiers plans de l'épisode proprement dit. Une série comme *ER / Urgences* constitue une exception : un plan est entièrement dédié au titre d'épisode, entre les deux parties du prégénérique[112]. Le titre de niveau hypotitulaire semble être apparu dès que la fiction télévisée sérielle et feuilletonesque a existé. Si nous regardons *I Love Lucy / L'Extravagante Lucy*, chaque épisode a un titre. Cependant, certaines séries se jouent de cela : *Murder One* (idem), par exemple, intitule chacun de ses épisodes « *Chapter* » suivi du numéro d'ordre. En effet, l'originalité de cette série, et notamment de sa première saison, est de raconter une seule histoire sur la

[112] Pour plus de précisions, voir le chapitre sur le prégénérique, notamment la partie sur sa définition.

saison entière, soit vingt-trois épisodes. Ainsi, la première saison est-elle surnommée « L'Affaire Jessica »[113], du nom de la jeune fille assassinée, Jessica Costello, au cœur de l'enquête et du procès qui captivent le téléspectateur de la première saison. Le titre relève ici aussi de la sémiose verbale. Cependant, tout ce qui relève de l'habillage ou de la typographie est beaucoup moins important, puisque le titre est souvent rapidement montré en incrustation en bas d'un plan du début de l'épisode. Seule sa place par rapport au générique peut réellement être modifiée et, de ce fait, faire éventuellement sens. Dans cette perspective, nous dirons que le titre de niveau hypotitulaire n'a pas un véritable statut plurisémiotique, à l'inverse des titres des deux autres niveaux.

Souvent, le titre n'a pas une grande importance ni une grande exposition à l'antenne. Nous notons cependant une exception intéressante : la série *24 / 24 heures chrono*. Les titres des épisodes sont on ne peut plus simples, se limitant à indiquer les bornes chronologiques de l'épisode. Mais, assez curieusement, il est bien plus exposé que les titres d'autres séries, puisqu'il est paraphrasé, au sens stylistique du terme, par la séquence en voix hors champ qui introduit chaque épisode : « *These followings take place between X a.m. / p.m. and Y a.m. / p.m.* »

B. Une énonciation parfois masquée.

Le statut actantiel du titre de niveau hypotitulaire fait encore référence au niveau α. Il s'adresse prioritairement au téléspectateur réel, rarement au téléspectateur potentiel. En outre, il faut noter que le titre d'épisode est un seuil dont le téléspectateur peut très facilement faire abstraction. Sa visibilité est bien moindre que celle du titre de niveau mésotitulaire, il n'est pas répété de semaine en semaine et il est, si nous observons les usages, bien moins utilisé pour identifier les épisodes que le nom de la série suivi du numéro de la saison et de l'épisode. Mais là encore, il faut dissocier l'attitude des fans de séries américaines et celle de ceux des séries françaises. Alors que les téléspectateurs de fictions françaises ne connaissent

[113] C'est le titre des épisodes dans la version française : « L'Affaire Jessica. Chapitre x ». La deuxième saison de la série s'appelle « Year Two ». C'est à notre connaissance un des rares cas existants de titres de saison ; *24 / 24 Heures chrono* utilise le même type de procédés avec les mentions « Day One », « Day Two », « Day Three »… pour chacune de ses saisons.

qu'exceptionnellement le titre de niveau hypotitulaire, ceux de fictions anglo-saxonnes connaissent souvent le nom des épisodes de leurs séries.

Concernant l'actant émetteur, le compromis que nous avons déjà évoqué entre le producteur et la chaîne semble ici être élargi au scénariste, dont on peut très raisonnablement supposer qu'il a une force de proposition. Cependant, nous ne pouvons pas totalement oublier ce que nous avons précédemment dit de la « demande sociale » ou de l'attente du public. Les titres d'épisodes nous semblent être particulièrement visés par cet aspect, car ils sont beaucoup moins contraints par les exigences commerciales. Il est ainsi plus facile et moins risqué de faire plaisir aux fans, de leur adresser des clins d'œil ou de construire une image.

Cependant, cette position spécifique ne doit pas cacher le fait que certaines séries ne mentionnent nulle part lors de l'épisode leur titre. C'est le cas, par exemple, de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* où la mention du titre est l'exception. Ainsi, seuls deux épisodes exhibent leur titre : le très particulier « Once More, With Feeling » (ép. VI, 7), qui est l'épisode tourné sous forme de comédie musicale, et « Conversations with Dead People » (ép. VII, 7). Cet exemple montre bien comment le téléspectateur peut ne pas avoir connaissance, s'il ne le cherche pas lui-même, du titre d'épisode d'une série donnée.

C. Buts et fonctions.

Le but premier est bien sûr l'identification de l'épisode en tant que tel. C'est à ce niveau de titre, semble-t-il qu'ont lieu les jeux de mots et autres clins d'œil, comme s'il était ici question de créer une communauté autour d'une culture partagée ou autour de valeurs communes[114]. De plus, ces titres permettent une augmentation du crédit du producteur de discours par la mise en avant d'une culture étendue : ils assument donc aussi une fonction éthique au sens technique. Cette dernière se

[114] C'est ainsi, rappelons-le, que Perelman définit le genre épidictique : « […] l'argumentation du discours épidictique se propose d'accroître l'intensité de l'adhésion à certaines valeurs, dont on ne doute peut-être pas quand on les considère isolément, mais qui pourraient néanmoins ne pas prévaloir contre d'autres valeurs qui viendraient à entrer en conflit avec elles. L'orateur cherche à créer une communion autour de certaines valeurs reconnues par l'auditoire, en se servant de l'ensemble des moyens dont dispose la rhétorique pour amplifier et valoriser. » (Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, *op. cit.*, § 11, p. 67).

double d'une fonction ludique, la titre de niveau hypotitulaire étant le lieu par excellence des jeux intertextuels, d'autant plus qu'il supporte beaucoup moins de contraintes que les autres niveaux[115]. Nous arrivons ainsi à une inversion de la *memoria*, caractéristique majeure de la série télévisée comme production de culture populaire.

1. La fonction éthique.

La fonction éthique est en grande part, sur l'objet qui nous intéresse, indissociable de la fonction ludique, mais l'analyse oblige à appréhender le corpus à travers différentes approches, appliquées l'une après l'autre, afin de saisir les divers enjeux malgré l'unité profonde des œuvres. Nous ne retiendrons ainsi ici que les titres qui nous semblent relever majoritairement de la fonction éthique.

Une des caractéristiques communes à plusieurs des titres d'épisodes des séries de notre corpus est l'emploi de langues étrangères. Cet usage, quasi inexistant en ce qui concerne les fictions françaises par exemple, relève de la preuve éthique en ce qu'il projette, notamment eu égard aux langues employées, une certaine image du programme ou de son créateur. En outre, ce genre de titres attire l'attention du téléspectateur. Cependant, cette remarque ne vaut malheureusement que pour les titres en version originale, les chaînes françaises les francisant généralement : en effet, dans ce cas d'espèce, très peu d'épisodes gardent le titre original dans la traduction française, alors qu'il n'y aurait aucun inconvénient à garder, par exemple, un titre en allemand. Un tel titre est difficilement compréhensible pour un téléspectateur américain moyen. Il en serait de même pour un téléspectateur français : la traduction d'un titre allemand en français en modifie donc la visée.

Deux langues sont surreprésentées, pour des raisons historiques évidentes : le latin et le français. En effet, la langue anglaise, comme beaucoup d'autres, comporte un certain nombre d'expressions latines, certaines faisant quasiment partie du fond commun de la langue, d'autres plus spécifiques à un champ disciplinaire —

[115] Avant d'aller plus avant dans cette étude, nous signalons au lecteur que l'intertextualité, qui est un des pivots de notre seconde partie, sera cependant abordée ici, afin de donner l'analyse la plus exacte possible des enjeux de titres de niveau hypotitulaire.

par exemple le droit. Certains titres de niveau hypotitulaire en latin sont des expressions assez courantes : « Tabula Rasa » qui sert de titre à l'épisode VI, 8[116] de *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires,* à l'épisode IX, 19[117] de *Law & Order / New York District* et à l'épisode I, 3[118] de *Lost / Lost : Les Disparus* ; « Memento Mori » qui sert de titres à l'épisode IV, 13[119] de *Chicago Hope / La Vie à tout prix* et à l'épisode IV, 14[120] de *The X-Files / Aux frontières du réel* ; « Post Mortem », pour l'épisode III, 12[121] d'*ER / Urgences* ; « Status Quo » pour l'épisode XIV, 11[122] de la même série ; « Camera obscura », pour l'épisode I, 9[123] de *Harsh Realm / Le Royaume* ; « Corpus Delicti » (ép. VI, 11[124]), « In vino veritas » (ép. XVII, 7[125]) et « Personae non grata » (ép. XVIII, 17[126]) pour *Law & Order / New York District* ; « Deux ex machina » qui sert de titre à l'épisode I, 19[127] de *Lost / Lost : Les Disparus* ; « Post Partum » qui est le titre de l'épisode V, 11[128] de *The Shield* (idem) ; et « In extremis », qui sert de titre à l'épisode I, 9[129] de *Whithout A Trace / FBI Portés Disparus*. Dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, nous relevons également « Excelsius Dei » (ép. II, 11), « Sanguinarium » (ép. IV, 6), « Redux » (ép. V, 1) — traduit dans la version française *par* « Le Complot » —, « Amor Fati » (ép. VII, 2) — traduit par « La Sixième Extinction » dans la version française — et « Per Manum » (ép. VIII, 13), conservé tel quel dans la version française.

D'autres sont des citations latines, issues soit d'auteurs célèbres, soit de la vulgate juridique. Nous pouvons citer, pour ces cas, « Primum non nocere », citation d'Hippocrate servant de titre à l'épisode II, 16[130] de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* ; « Quo Vadis ? », titre à la fois du roman de Henryk Sienkiewicz et de

[116] L'expression latine a été conservée dans la version française de la série.
[117] La version française du titre de cet épisode est « Table rase ».
[118] « Le Nouveau Départ » est le titre français de cet épisode.
[119] En version française, cet épisode a pour titre « Et Dieu dans tout cela ? ».
[120] Ce titre a été traduit par « Journal de morts ».
[121] Ce titre est resté identique dans la version française.
[122] Dans la version française, cet épisode a pour titre « Deuxième round ».
[123] Ce titre a été conservé dans la version française.
[124] La version française de ce titre est « Croisière pour l'Au-Delà ».
[125] Ce titre a été traduit par « De Père en Fils ».
[126] L'expression latin a été gardée telle quelle dans la version française.
[127] Le titre français est « Tombé du ciel ».
[128] « Adieu » est la version française de ce titre.
[129] Ce titre a été traduit par « Préjugés » pour la télévision française.
[130] La titre français est « Du sang sur la glace ».

l'épisode VIII, 9[131] d'*ER / Urgences* ; « Causa mortis », pour l'épisode VII, 1[132] de *Law & Order / New York District*, « Loco Parentis » pour l'épisode X, 10[133] de la même série ; « Homo homini lupus », la citation de Plaute reprise par Hobbes, qui sert de titre à l'épisode I, 14[134] de *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle* ; « In Arcadia Ego », titre d'un tableau de Poussin, qui sert à identifier l'épisode II, 18[135] de *MillenniuM* (idem) ; l'expression juridique « Pro se » et la citation de Cicéron « Inter arma silent leges » servent de titres respectivement aux épisodes VI, 13[136] et VI, 10[137] de *The Practice / The Practice : Donnell et Associés* ; enfin, le sophisme « Post hoc, ergo propter hoc » sert de titre à l'épisode I, 2[138] de *The West Wing / À la Maison Blanche*. Enfin, avec « Tempus Fugit » (ép. IV, 17 de *The X-Files / Aux frontières du réel*), nous avons sans doute une référence à Virgile[139].

Le français, comme nous le disions, est aussi largement représenté, pour des raisons historiques et linguistiques évidentes. Ainsi, l'expression française passée telle quelle en anglais, « Grand Prix », sert-elle de titre à l'épisode II, 7 de *CSI Miami / Les Experts Miami*. L'épisode XI, 21 d'*ER / Urgences* a pour titre « Carter Est Amoureux ». Dans *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, nous trouverons les mots « Chinoiserie » (ép. II, 5), « Cuba Libre » (ép. II, 16), « Pas De Deux » (ép. III, 13) et « Folie À Deux » (ép. VIII, 8), cette dernière expression servant également de titre à l'épisode V, 19 de *The X-Files / Aux frontières du réel.* Pour cette dernière série, nous pouvons également relever « Oubliette »[140], « Grotesque » (ép. III, 14), « En Ami » (ép. VII, 15) et « Je Souhaite » (ép. VII, 21). Nous notons, dans ces exemples, la prégnance des expressions figées, que nous retrouvons dans « Par Avion » (ép. III, 12 de *Lost / Lost : Les Disparus*) ; « Force Majeure », ép. I, 13 de *MillenniuM* (idem) ; « Carte Blanche », ép. II, 4 de *The Shield* (idem) ; « Amour

[131] La titre a été conservé tel quel dans la version française.
[132] La version française est « Cadeau mortel ».
[133] La titre de cet épisode en français est « Irresponsabilité ».
[134] La référence intertextuelle est totalement effacée dans la version française du titre : « Garantie familiale ».
[135] La version française est « Un enfant en Arcadie ».
[136] « Meurtre par nécessité » est le titre de la version française.
[137] La citation cicéronienne a été traduite par « Devoir de citoyen ».
[138] L'expression latin a été gardée dans la version française.
[139] Voir le vers III, 284 des *Géorgiques* de Virgile (« *Fugit irreparabile tempus* »).
[140] « Oubliette » (ép. III, 8) a été traduit par « Souvenir d'oubliette » dans la version française. Les autres titres en français n'ont pas été changés lors de la diffusion en France, à l'exception de « Grotesque » (ép. III, 14) traduit par « Le Visage de l'horreur ».

Fou », épisode III, 12 de *The Sopranos / Les Soprano* ; « Déjà Vu », épisode VI, 15 de *Without A Trace / FBI Portés disparus*.

Sont ensuite largement représentées les langues correspondant aux grandes vagues d'immigration américaine : l'espagnol, l'italien le russe et le japonais. Dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, les titres espagnols sont au nombre de cinq et ouvrent souvent des épisodes ayant pour cadre la communauté latino-américaine : « El Mundo Gira »[141], « Chinga »[142], « Agua Mala »[143], « Milagro »[144] et « Vienen »[145]. Il en est de même pour *Law & Order / New York District* avec l'épisode « Vaya Con Dios » (ép. X, 24). Cette série et ses séries dérivées utilisent d'ailleurs ce procédé : quand leur intrigue se passe dans une communauté spécifique, les auteurs utilisent la langue de ce groupe pour le titre de l'épisode : « Faccia A Faccia » (ép. VIII, 15 de *Law & Order / New York District*), « Fico Di Capo » (ép. III, 19) et « Dramma giocoso » (ép. V, 16), deux épisodes de *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, pour l'italien. Quant à l'espagnol, un des épisodes de *The Shield* (idem) se nomme « Tapa Boca » (ép. V, 11) : il est même étonnant que cette série, qui se passe à Los Angeles et qui fait la part belle, dans ses dialogues, à l'espagnol, ne propose pas davantage de titres dans cette langue. *MillenniuM* (idem) compte un titre en russe, « Matryoshka » (ép. III, 14), de même que *The Sopranos / Les Soprano*, avec l'épisode « Proshai, Livushka » (ép. III, 2), et *The X-Files / Aux frontières du réel* avec « Terma »[146] (ép. IV, 9). Enfin, le japonais est représenté dans *The Sopranos / Les Soprano*, avec « Kaisha » (ép. VI, 12), et dans *Law & Order / New York District*, avec « Gaijin » (ép. XIV, 22). Au terme de ce rapide relevé, nous remarquons que ce sont principalement les séries policières ou assimilées qui utilisent ces procédés. Cela se comprend facilement : leur structure amène les personnages dans différents lieux, au contact de personnes d'origines très variées.

[141] « El Mundo Gira » (ép. IV, 11) a été traduit par « El Chupacabra » et signifie « le monde tourne ».
[142] « Chinga » (ép. V, 10) a été traduit par « La Poupée » dans la version française (en effet, Chinga est le nom de la poupée maléfique de cet épisode). C'est aussi un mot d'argot espagnol signifiant « merde ».
[143] « Agua Mala » (ép. VI, 13) a été conservé dans la version française et signifie « eau mauvaise ».
[144] « Milagro » (ép. VI, 18) a été traduit par « À cœur perdu » dans la version française et signifie « miracle ».
[145] « Vienen » (ép. VIII, 18) a été conservé dans la version française et signifie « Ils viennent ».
[146] « Terma » (ép. IV, 9) a été traduit par « Tunguska » dans la version française et signifie « prison » en russe. D'après le site epguides, il pourrait aussi s'agir d'une référence au terme bouddhiste « Tyurma » qui signifie « vérité cachée ».

Que leurs enquêtes les mènent dans différentes communautés issues des vagues successives d'immigration et que les titres des épisodes correspondants utilisent, proportionnellement à l'ordre de grandeur de ces groupes, leur langue respective n'est pas très étonnant.

Les autres usages de langues étrangères sont ensuite spécifiques à telle ou telle série, voire à tel ou tel créateur. Chris Carter, par exemple, utilise beaucoup l'allemand. *The X-Files / Aux frontières du réel* compte quatre titres d'épisodes dans cette langue : « Die Hand Die Verletzt »[147], « Herrenvolk »[148], « Unruhe »[149] et « Sein Und Zeit »[150] ; quant à *Harsh Realm* (idem), nous relevons l'épisode « Kein Ausgang » (ép. I, 4). Dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, il multiplie même le recours aux langues étrangères, ce qui devient quasiment une caractéristique des titres de cette série. Il utilise ainsi, en plus des langues déjà citées, le norvégien (« Død Kalm »[151]) ; le japonais (« Nisei »[152] et « Kitsunegari »[153]) ; le portugais (« Teso Dos Bichos »[154]) ; et l'araméen (« Talitha Cumi »[155] et « Kaddish »[156]). Les

[147] « Die Hand Die Verletzt » (ép. II, 14) a été traduit par « La Main de l'enfer » dans la version française et signifie « la main qui blesse ».
[148] « Herrenvolk » (ép. IV, 1) a été traduit par « Tout ne doit pas mourir » dans la version française et signifie « la race des seigneurs », en référence au projet eugénique d'Hitler. La traduction française renvoie à l'épigraphe de l'épisode (voir, dans le chapitre sur l'épigraphe, le paragraphe 4.3.3).
[149] « Unruhe » (ép. IV, 4) a été traduit par « Les Hurleurs » dans la version française et signifie « inquiétude, gêne, agitation, trouble ».
[150] « Sein Und Zeit » (ép. VII, 10) a été traduit par « Délivrance » dans la version française et signifie « être et temps », titre du célèbre ouvrage de Heidegger.
[151] « Død Kalm » (ép. II, 19) a été traduit par « Le Vaisseau fantôme » dans la version française et signifie « calme plat ». Toutefois, le site epguides (www.epguides.com, visité le 29 avril 2002) signale que la traduction n'est pas tout à fait exacte, puisque des connotations particulières sont apparemment attachées à cette expression norvégienne.
[152] « Nisei » (ép. III, 9) a été traduit par « Monstre d'utilité publique » dans la version française et désigne, en japonais, les personnes nées aux États-Unis ou au Canada de parents japonais.
[153] « Kitsunegari » (ép. V, 8) a été conservé dans la version française et signifie « chasseur de renards ». Cela permet un jeu de mots puisque « renard » en anglais se dit « fox », et que Fox est le prénom de Mulder.
[154] « Teso Dos Bichos » (ép. III, 18) a été traduit par « Malédiction » dans la version française et signifie « tertre funéraire de petits animaux ». C'est le nom d'un chant religieux. Cependant, il s'y est ajouté un jeu de mots fâcheux pour John Shiban, le scénariste, puisque « bichos » est aussi un mot d'argot, utilisé au Venezuela et en Colombie, signifiant « testicules », ce qu'il ignorait.
[155] « Talitha Cumi » (ép. III, 24) a été traduit par « Anagramme » dans la version française et signifie « Lève-toi, jeune fille ». Ce sont les mots que prononce Jésus en ressuscitant une enfant morte (Marc, 5, 14). La citation est reprise par Dostoïevski dans le chapitre « Le Grand Inquisiteur » dans *Les Frères Karamazov*. Au cours de ce passage, Ivan raconte à Alexei qu'il a rêvé un poème religieux et lui en parle. Il rappelle alors cet épisode qui doit y prendre place. (Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*.- Paris : Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 270.)
[156] « Kaddish » (ép. IV, 15) a été traduit par « La Prière des morts » dans la version française : il s'agit d'une prière juive récitée à la fin de chaque partie de l'office.

titres en langue étrangère représentent près de quinze pour cent de l'ensemble des titres de *The X-Files / Aux frontières du réel*. Cette importance n'est sans doute pas liée au hasard et fait sens pour l'actant émetteur α. Nous pensons que ces titres étrangers ont pour but de piquer la curiosité du téléspectateur qui, voyant ce titre, va regarder l'épisode soigneusement pour chercher la clef du mystère, mais pourra aussi faire quelques recherches après la diffusion de l'épisode, sur Internet ou dans les magazines spécialisés : un titre en langue étrangère peut donc susciter un engouement spécifique. Mais ce dernier vise un travail sur le long terme, puisqu'il faut avoir vu l'épisode pur comprendre : il ne s'agit donc pas d'un argument visant le visionnage de tel ou tel épisode. Il est ainsi moins question d'amener le téléspectateur à regarder cet épisode particulier, que de faire grandir l'image de marque et le « buzz » existant autour du programme lui-même. Il en résulte aussi un accroissement de l'ethos de l'actant émetteur α qui montre, par l'emploi de ces titres, une culture importante et une capacité à multiplier les effets de sens.

Cet effet est également lié à la notion d'écart entre ces titres et les titres typiques de séries. Le Groupe μ, dans son étude des titres de films de cinéma, écrivait :

> Il reste enfin l'emprunt aux autres langues. On peut en distinguer deux formes. D'une part, des termes d'usage courant immédiatement accessible évoquent préalablement les données historiques ou géographiques de l'action : *After Mein Kampf*, *Adios Gringos*, *Hombre*, *Avanti la musica*. D'autres part, certains titres peu traduisibles mais qu'une publicité particulière a soutenus se sont maintenus dans leur forme première : *le Knack et comment l'avoir*, *Blow up*, *Mondo Cane*, *Helzapoppin*[157].

Les titres de *The X-Files / Aux frontières du réel* semblent plutôt relever du second cas : en effet, c'est le fait même qu'ils soient peu compréhensibles au premier abord qui fonde une part de leur effet rhétorique.

Á côté de ces titres en langue étrangère, nous pouvons relever des titres qui sont des citations. Nous en avons déjà relevé un qui cumule la langue étrangère et la

[157] Groupe μ, « Rhétoriques particulières », *loc. cit.*, p. 144.

citation : « Talitha Cumi ». S'y ajoutent, pour *The X-Files / Aux frontières du réel*, « Feaurful Symmetry[158] » et « Signs and Wonders[159] ». La preuve éthique est évidente : le producteur du discours augmente son crédit auprès des téléspectateurs, voire persuade davantage de la qualité de sa série par l'emploi de références littéraires. Dans *Oz*, nous pouvons relever « Cruel and Unusual Punishments[160] », qui est une citation du huitième amendement de la Constitution américaine. Ici, le rôle est moins de montrer une certaine culture que de provoquer une réflexion sur le bien-fondé de la peine de mort chez le téléspectateur, d'autant que ce thème est central dans la série.

Selon le contexte, ces titres citations assument seulement une visée éthique au sens technique, ou y mêlent aussi une visée ludique issue du décalage entre le contexte initial de la citation et sa nouvelle énonciation.

2. Fonction ludique et visée pathétique.

Un autre ensemble de titres de niveau hypotitulaire est constitué par ceux qui reprennent, intégralement ou partiellement, d'autres titres. Certains titres sont inspirés de titres littéraires, comme, pour *The X-Files / Aux frontières du réel*, « The Red and The Black »[161] (ép. V, 14), « Post-Modern Prometheus »[162] (ép. V, 5) ; philosophiques comme « Sein Und Zeit » (ép. VII, 10 de la série de Chris Carter) ou « Beyond Good and Evil »[163] (ép. II, 22) pour *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*. Dans *Oz* (idem), nous trouvons « Animal Farm » (ép. II, 7), traduit par « La Ferme des animaux », référence au roman de Georges Orwell. D'autres titres de *The X-Files / Aux frontières du réel* font référence à l'univers cinématographique, soit par

[158] « Feaurful Symmetry » (ép. II, 18) a été traduit par « Parole de singe » dans la version française et est une citation extraite du poème « The Tyger » de William Blake : « *Tyger, tyger burning bright / In the forests of the night : / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry ?* ».
[159] « Signs and Wonders » (ép. VII, 9) a été traduit par « La Morsure du mal ». C'est une citation de la deuxième Épître aux Corinthiens (12,12) : « *The signs of a true apostle were performed among you with all perseverance, by signs and wonders and miracles* » (citée par le site epguides).
[160] « Cruel and Unusual Punishments » est le titre de l'épisode III, 6.
[161] Cependant, nous n'avons pas trouvé en quoi cet épisode pouvait faire référence à Stendhal. De nombreux fans se posent la même question.
[162] « Prométhée moderne » est le sous-titre du *Frankenstein* de Mary Shelley.
[163] *Au-delà du bien et du mal* renvoie bien sûr à Nietzsche.

des reprises entières de titres — « Deep Throat »[164] (ép. I, 2), « Fallen Angel »[165] (ép. I, 10), « Our Town »[166] (ép. II, 24), « Terms of Endearment »[167] (ép. VII, 7), « Fight Club »[168] (ép. VII, 20) —, soit par des jeux de mots sur des titres préexistants, comme « Unusual Suspects »[169] (ép. V, 3). Dans *Oz* (idem), nous pouvons relever « Escape from Oz » (ép. II, 8), qui fait référence au célèbre film *Escape from Alcatraz*[170], avec Clint Eastwood ; « The Blizzard of Oz » (ép. IV, 13) qui, par le jeu de la paronomase, renvoie à *The Wizard of Oz*[171], film fondateur dans la culture américaine cinématographique, et est un clin d'œil à un album d'Ozzie Osbourne qui porte le même titre que l'épisode, ou encore « A Town Without Pity »[172] (ép. IV, 7), qui est, à l'article indéfini près, le titre d'un drame de Gottfried Reinhardt. Le titre de l'épisode II, 3 de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, « The Man Behind The Glass », fait vraisemblablement référence au film de Felix Feist, *The Man Behind The Gun*[173], qui prend place après la guerre de Sécession. Or, la deuxième saison de *Twin Peaks* plonge peu à peu dans une réécriture de cette même guerre, à travers une référence voilée à la guerre du Golfe qui avait conduit ABC à suspendre provisoirement la diffusion de la série[174].

Enfin, il est parfois fait référence à la télévision elle-même, comme dans le titre « X-Cops » (ép. VII, 12), qui mélange à la fois le titre de la série, *The X-Files / Aux frontières du réel*, et le titre d'une série documentaire, *Cops*, diffusée sur la même chaîne que la série, la Fox.

---

[164] *Deep Throat*, outre le nom de l'informateur de Fox Mulder et des journalistes du *Washington Post* ayant révélé le scandale du Watergate, est aussi le titre original du film *Gorge Profonde*, datant de 1972, réalisé par Gérard Damiano et resté dans l'histoire du cinéma comme le premier film pornographique officiellement exploité aux États-Unis.
[165] *Fallen Angel* est le titre original de *Crime passionnel* d'Otto Preminger, réalisé en 1945.
[166] *Our Town* est un film de Sam Wood (1940) exploité en France sous le titre *Une petite ville sans histoire*.
[167] *Terms of Endearment* est le titre original de *Tendres passions*, mélodrame de James L. Brooks (1983).
[168] *Fight Club* est un film de David Fincher, réalisé en 1999.
[169] Le film auquel il est fait référence est bien évidemment *The Usual Suspects*, de Bryan Singer, qui a été réalisé en 1994 et a reçu l'Oscar du meilleur scénario original.
[170] Film de Don Siegel réalisé en 1979.
[171] Film de Victor Flemming réalisé en 1939 qui a reçu l'Oscar de la meilleure actrice pour Judy Garland.
[172] Film de Gottfried Reinhardt de 1960.
[173] Western de Felix Feist de 1952.
[174] Nous traiterons un peu plus loin de l'intertextualité des titres en tant que telle.

Mais plus encore que ces jeux intertextuels, ce qui nous semble intéressant, dans notre corpus, c'est comment l'emploi de langue étrangère peut devenir le support de jeu de mots dans la plus pure tradition du calembour. L'effet pathétique ici marche totalement, puisqu'il y a un réel enjeu à décoder la plaisanterie. Ainsi, la série *Angel* (idem) utilise le procédé par deux fois : « Carpe Noctem » (ép. III, 4), qui renverse l'expression classique « *carpe diem* » ; « Habeas Corpses » (ép. VIII, 8), qui joue de la paronomase entre le mot latin *corpus* et le mot anglais *corpses*. L'épisode « Caviar Emptor » (ép. XIV, 13 de *Law & Order / New York District*) propose quant à lui un calembour sur l'expression latine « *caveat emptor* ». Dans *The Practice / The Practice : Donnell et Associés*, c'est la langue juridique qui est employée, modifiant l'expression « *res ipsa loquitur* » en « Race Ipsa Loquitur » (ép. IV, 15). La langue utilisée peut aussi être le français, comme dans « A La Cart » (ép. VIII, 2 de *CSI / Les Experts*) : l'épisode raconte l'histoire d'un accident de jeunes gens avec des chariots (*cart* en anglais) et le titre reprend l'expression française figée passée en anglais « *à la carte* ».

3. L'inversion de la memoria.

Mais les références les plus subtiles sont sans aucun doute celles qui se font à l'intérieur de la série elle-même, car elles nécessitent une attention sans faille de la part du téléspectateur. En retour, elles constituent une sorte de prime à l'assiduité, en récompensant les plus fidèles. Parmi ces titres, nous pouvons citer, pour *The X-Files / Aux frontières du réel*, « Piper Maru » (ép. III, 15), « Home » (ép. IV, 2), « Millennium » (ép. VII, 4), « Within » (ép. VIII, 1), « Without » (ép. VIII, 2) et « Three Words » (ép. VIII, 16).

« Maru » est certes la traduction en japonais de « bateau », mais « Piper Maru » est surtout le nom de la fille de Gillian Anderson, actrice principale de la série, et de Clyde Klotz, directeur artistique, et dont Chris Carter, le créateur de la série, est le parrain. « Home » (ép. IV, 2) est aussi un titre codé de la part des deux scénaristes Glen Morgan et James Wong : ces derniers étaient partis, après « Die Hand Die Verletzt » (ép. II, 14), pour créer leur propre série, *Space : Above and Beyond / Space 2063*, qui n'a toutefois pas été couronnée de succès. Ils ont alors réintégré l'équipe de *The X-Files / Aux frontières du réel* et signé cet épisode dont le titre nous annonce qu'ils sont de retour « à la maison ». « Within » (ép. VIII, 1) et

« Without » (ép. VIII, 2), diffusés en novembre 2000, mettent à rude épreuve la mémoire des X Philes[175] car ces deux titres font référence au premier épisode de la troisième saison, diffusé le 22 septembre 1995, dans lequel Deep Throat, l'informateur de Mulder, lui apparaissait et lui disait : « *Go back. Do not look into the abyss or let the abyss look into you. Awaken the sleep of reason and fight the monsters within and without* ». « Three Words » (ép. VI, 20) fait référence aux trois mots « Fight The Future », prononcés dans l'épisode, mais ce sont aussi les mots qui ont servi de titre au long-métrage tiré de la série, sorti le 19 juin 1998 aux États-Unis. Quant à « Millennium » (ép. VII, 4), il s'agit du nom de la deuxième série de Chris Carter et cet épisode est un cross-over[176] explicite entre *The X-Files / Aux frontières du réel* et la série *MillenniuM* (idem) : dans cet épisode apparaissent Frank Black, le personnage principal de *MillenniuM*, et sa fille, Jordan.

Ces titres proposent un jeu de mémoire avec les téléspectateurs. Or, nous savons que la mémoire est l'une des cinq parties canoniques de la rhétorique. Si elle est à l'origine une technique de mémorisation du discours, elle est, au XX^{e} siècle, devenue un objet du discours littéraire :

> L'art rhétorique de la mémoire, fondé sur [d]es techniques curieuses, mais semble-t-il efficaces, se trouve à peu près totalement discrédité à partir de l'*Institution oratoire* de Quintilien, avant de connaître un renouveau sensible au XIII^{e} siècle. La littérature du XX^{e} siècle s'y est parfois intéressée, comme un objet possible de son discours, l'art de la mémoire se trouvant évidemment comme tel sans nécessité dans une société fondée sur l'écriture. On peut citer, notamment, les noms de Joyce et de Perec, dont *La Vie mode d'emploi* se fonde sur un modèle architectural qui rappelle fortement les bâtiments de mémoire de la rhétorique antique : le roman est en effet constitué par l'exploration, pièce par pièce, d'un immeuble situé 11, rue Simon-Crubellier[177].

---

[175] « X Philes » est le surnom que se sont donné les fans de *The X Files*, jouant sur la paronomase entre le nom de leur série préférée et la racine grecque issue de φιλω.

[176] Un crossover est un « épisode d'une série A dans lequel interviennent des personnages d'une série B. Les *cross-over* servent souvent à "lancer" une nouvelle série grâce à une série déjà bien établie, ou à attirer l'attention des spectateurs d'une série sur une autre, moins regardée. En général, les *cross-over* ont lieu sur le même réseau. Très rarement, il peut s'agir d'un *cross-over* sur deux réseaux différents (ABC et Fox pour le *cross-over Ally McBeal-The Practice* en 1998). » (Martin Winckler et Christophe Petit (dir.), *Les Séries télévisées*, *op. cit.*, p. 388).

Il y a eu aussi un crossover implicite, si l'on peut dire : un même personnage, José Chung, apparaissait dans un épisode de chaque série : « José Chung's "From Outer Space" », pour *The X-Files* et « José Chung's Doomsday Defense » pour *MillenniuM*.

[177] Christelle Reggiani, *Introduction à la rhétorique*.- Paris : Hachette, coll. « Ancrages », 2001, p. 47.

Dans ce cas, la mémoire est toujours du côté du producteur du discours. Cependant, il semblerait que la série télévisée, du fait de son inscription plus large dans la temporalité, fasse glisser la mémoire de l'orateur à l'auditeur. Cette structure était déjà certes présente dans le feuilleton littéraire, mais la publication en volume permettait de pallier ce phénomène. En ce qui concerne la série télévisée, il est impossible de réunir les quarante, cent ou deux cents heures de sur un même support et le rapport entre, d'une part, le lecteur ou le téléspectateur et, d'autre part, l'œuvre, est totalement différent dans ces deux cas de figure. De technique d'orateur à objet du discours, la mémoire semble être devenue maintenant qualité d'auditeur. En suivant Danielle Aubry, il est même possible de faire de la *memoria* une sorte de contexte global de la production télévisée, au-delà de la simple problématique du titre. En effet, la *memoria* suppose des stéréotypes, un imaginaire commun, autrement dit « la structuration mnémonique de la pensée et de l'expression ». Or, d'après Danielle Aubry, en passant d'un contexte oral à un contexte plurimédiatique la *memoria* pourrait définir

> une opération métatextuelle qui aurait pour fonction de faire circuler des archétypes narratifs (structurés par les genres) d'un médium à l'autre ou encore contribuer à une espèce de banque de motifs narratifs (qu'ils deviennent des stéréotypes ou non) à l'intérieur d'un même médium[178],

mettant ainsi en parallèle la réception et la standardisation due à l'industrialisation de la production de fiction.

4. Le jeu intertextuel : memoria et connivence.

Le titre de niveau hypotitulaire est le lieu par excellence de l'intertextualité. La prise de risque industrielle est minime et l'impact sur les fans maximal. Il paraît difficile de recenser toutes les allusions faites à travers les titres et d'en proposer une

[178] Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité, op. cit.*, p. 128.

catégorisation précise et ordonnée, étant donné le dynamisme des procédés mis en œuvre. Cependant, des lignes de force apparaissent[179].

Le cinéma semble une référence majeure et, plus particulièrement, *The Wizard of Oz*, qui joue un rôle de premier plan dans l'imaginaire américain. La série *Oz* (idem) a évidemment multiplié les références[180]. Plusieurs séries ont donné pour titre à l'un de leurs épisodes l'expression « *There's no place like home* »[181], sous forme intégrale ou partielle. C'est le cas, par exemple, de l'épisode IV, 5 de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* (« No Place Like Home ») ; du triple épisode IV, 12-13-14 de *Lost / Lost : Les Disparus* (« There's No Place Like Home ») ; et de l'épisode II, 1 de *Crossing Jordan / Preuve à l'appui* (« There's No Place Like Home »). *Angel* (idem) a même proposé une variation, pour l'épisode II, 22, avec le titre « There's No Place Like Plrtz Glrb ». L'expression « *Over The Rainbow* » est utilisée à plusieurs reprises : par exemple, dans les épisodes II, 20 d'*Angel* (idem) ; I, 2 de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix* ; et III, 11 d'*Ally McBeal* (idem). *Lost / Lost : Les Disparus*, pour sa part, préfère utiliser une expression moins connotée, « *The Man Behind the Curtain* », pour titrer l'épisode III, 2[182]. Quelques autres films ont les faveurs des auteurs et sont à l'origine de plusieurs titres d'épisodes de séries télévisées. Ce recensement permet même une sorte de cartographie de la culture populaire, en se fondant sur les films cités à plusieurs reprises : *The Usual Suspects* — renversé en « The Unusual Suspects » dans *CSI / Les Experts* (ép. VI, 18), *Dawson's Creek / Dawson* (ép. IV, 8) et *The X-Files / Aux frontières du réel* (ép. V, 3) — ; *L.A. Confidential* (« Miami Confidential », ép. VI, 12 de *CSI : Miami / Les Experts Miami* ; « ER Confidential », ép. I, 9 de *ER / Urgences* ; et « Boston Confidential », ép. IV, 2 de *The Practice / The Practice : Donnel & Associés*) ; ou encore *Sex, Lies & Videotape* soit repris tel quel, comme dans l'épisode III, 9 de *Third Watch / NY 911*, soi transformé par des substitutions qui aboutissent à « Tess, Lies & Videotape » (ép. I, 18) de *Roswell* (idem) ou à « Text,

[179] Le lecteur pourra se reporter à l'annexe « Quelques titres intertextuels d'épisodes de séries appartenant au corpus » dans le second volume, qui en explicite à chaque fois la référence.
[180] Voir *supra.*
[181] Une rapide avancée sur Google de l'expression exacte « *no place like home* » sur le domaine spécifique <epguides.com> donne cinquante-huit résultats, soit plus de cinquante épisodes de séries télévisées comptant un épisode comportant cette expression dans leur titre, toutes époques et tous genres confondus.
[182] Cette expression renvoie au fait que le grand Oz se révèle n'être qu'un homme derrière un rideau.

Lies & Videotape » (ép. V, 7) de *Dawson's Creek / Dawson*. Un autre film est utilisé à deux reprises, *Four Weddings And A Funeral*, avec les épisodes « One Wedding And A Funeral » (ép. IV, 9) de *CSI : New York / Les Experts Manhattan* et « Three Weddings And A Meltdown » (ép. IV, 22) de *Picket Fences / Un drôle de shérif.* Ce rapide relevé permet une sorte de cartographie de la culture populaire cinématographique, surtout si nous nous intéressons à tous les films cités, comme nous le faisons en annexe, ce qui fait aussi apparaître la récurrence de certains réalisateurs (Martin Scorsese, Robert Zemeckis, John Ford…).

La littérature est également une référence, mais de moindre importance : quand il y a à la fois un livre et un film, c'est généralement le film qui est cité de façon privilégiée par les créateurs et les téléspectateurs, sans doute à cause de la convergence sémiotique entre les deux médias. *Alice in Wonderland* est convoqué plusieurs fois à travers le personnage du Lapin blanc et l'autre récit de Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, est également utilisé comme titre. En dehors de cet auteur anglo-saxon, le deuxième romancier le plus cité est Dostoïevski, avec *Crime & Punishment*. Nous remarquons que les allusions sont beaucoup plus concentrées qu'en ce qui concerne le cinéma. La chanson connaît le même phénomène : sont majoritairement cités les Beatles et les Guns'n'Roses. Les autres groupes — même les Who qui, pourtant, fournissent tous les génériques des séries *CSI / Les Experts* — ne sont cités qu'une ou deux fois.

La télévision est évidemment aussi un vivier pour créer des titres-calembours ou allusifs. Deux séries sont citées à plusieurs reprises : l'historique *All in the Family* (inédit en France) et *The X-Files / Aux frontières du réel*. Le titre de cette première série sert, tel quel, de titre à quelques épisodes dans notre corpus : par exmemple, *Chicago Hope* (ép. IV, 10), *CSI : New York / Les Experts Manhattan* (ép. IV, 13), *ER / Urgences* (ép. VI, 14) et *Law & Order / New York District* (ép. XV, 19). Quant à la série *The X-Files / Aux frontières du réel*, elle est utilisée plus diversement : l'épisode IV, 14 de *Picket Fences / Un drôle de shérif* a pour titre « The Z Files » ; *NYPD Blue / New York Police Blues* utilise l'épigraphe de la série comme titre, « The Truth Is Out There » (ép. V, 4). Ces exemples montrent qu'il existe deux voies d'exploitation de titres préexistants : il peut être repris tel quel, sans changement, ou devenir le support d'un calembour plus ou moins développé. Pour le premier cas, nous pouvons citer, parmi d'autres exemples, « Growing Pains » (ép. III, 18) de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix*, qui reprend le titre d'une sitcom des

années 1980 ; « I Love Lucy » (ép. IV, 18) de *NYPD Blue / New York Police Blues*, titre de la première sitcom de la télévision américaine ; « Married With Children » (ép. XIV, 13) de *Law & Order / New York District*, ou « Cheers » (ép. VIII, 22) de *The Practice / The Practice : Donnell & Associés* (d'autant plus les deux séries se passent à Boston). Pour la seconde option, nous pouvons relever « The Lung & The Restless » (ép. IV, 6) de *Chicago Hope / La Vie à tout prix* ou « The Jung & the Restless » (ép. VIII, 19) de *Charmed* (idem) renvoyant au *soap opera The Young & The Restless* ; « Freaks & Tweaks », épisode I, 23 de *CSI : Miami / Les Experts Miami*, fondé sur la titre de la série *Freaks & Geeks* (idem) ; « Law & Disorder » (ép. III, 15) de *Homicide : Life on the Street / Homicide*, qui fait ainsi référence à la série avec laquelle elle a partagé de nombreux épisodes *crossovers* ; « Everybody Loves Raimondo's » (ép. XIV, 20), clin d'œil de *Law & Order / New York District* à la sitcom *Everybody Loves Raymond / Tout le monde aime Raymond* ; « Emission impossible » (ép. IV, 20) et « Twin Petes » (ép. V, 13) de *NYPD Blue / New York Police Blues* qui rendent hommage à deux grandes séries américaines, *Mission : Impossible* (idem) et *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* ; ou encore « I Dream of Jeannie Cusamano », épisode I, 13 de *The Sopranos / Les Soprano*, qui rallonge le titre de la fameuse série *I Dream of Jeannie / Jinny de mes rêves*.

Gérard Genette évoquait déjà ce phénomène pour le titre littéraire :

> Autant d'échos [titres-pastiches et titres parodiques] qui, aussi efficacement et plus économiquement qu'une épigraphe (qui vient à vrai dire souvent les compléter, et j'y reviendrai), apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle[183].

Dans l'intertextualité et le jeu mémoriel, la fonction ludique est donc indissociablement liée à la fonction éthique au sens technique, puisque le phénomène de reprise sur le plan de la forme de l'expression oblige le lecteur à

[183] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 86-7.

réinterpréter le titre sur le plan de la substance du contenu[184], en prenant en compte deux acceptions du mot *jeu* : l'aspect ludique et la notion d'écart[185]. Nous retrouvons cette dernière notion dans la théorie de la réception de l'École de Constance qui formule l'idée d' « écart esthétique », défini comme

> la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience[186].

Or, la notion d'écart est centrale en rhétorique :

> On repère généralement l'intention argumentative par l'indice que présente l'usage d'un terme s'écartant du langage habituel. Il ne va pas sans dire que le choix d'un terme habituel peut également avoir valeur d'argument ; d'autre part, il y aurait lieu de préciser où et quand l'usage d'un terme déterminé peut être considéré comme habituel ; *grosso modo*, nous pouvons considérer comme habituel le terme qui passe inaperçu. Il n'existe pas de choix neutre — mais il y a un choix qui paraît neutre et c'est à partir de celui-là que peuvent s'étudier les modifications argumentatives[187].

---

[184] Nous reprenons ces deux notions de « forme de l'expression » et de « substance du contenu » des travaux de Louis Hjelmslev. Si nous résumons son propos, nous pouvons dire que la forme de l'expression est la structuration des unités minimales, les phèmes, et la substance du contenu le découpage du référent extralinguistique en unités minimales, les sèmes. Georges Molinié, dans *Approches de la réception* (*op. cit.*, p. 118-9) réinterprète ces notions d'un point de vue littéraire, en écrivant que nous trouvons « dans la substance du contenu, les idées et les anecdotes ; […] dans la forme de l'expression, l'ensemble des caractérisèmes, les figures, les faits relevant de l'élocution et de la diction, au sens traditionnel , c'est-à-dire le style ».

[185] La première acception du mot *jeu* est « un amusement libre (1080) et l'activité ludique en tant qu'elle est organisée par un système de règles définissant succès et échec, gain et perte (1160) ». Par métonymie spatiale, ce terme a ensuite été rapporté « à l'espace où l'on joue et, par extension, à un espace aménagé pour la course d'un organe, le mouvement aisé d'un objet (1689), par exemple dans *avoir du jeu* ». (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*.- Paris : Éditions Le Robert, 1998, 3 tomes, p. 1915).

[186] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*.- Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 58.

[187] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique, op. cit.*, §38, p. 201. S'il fallait encore prouver que la notion d'écart et la rhétorique sont liées, nous dirions que c'est cette notion même qui est à la base de la définition de la figure de rhétorique — même si la rhétorique ne s'y réduit pas : la figure est en effet traditionnellement considérée comme un écart par rapport à l'expression normale. Gérard Genette s'est certes élevé contre cette conception. Voir « Figures » dans *Figures I* (Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 205-221) et son « Introduction » à la réédition des *Figures du discours* de Fontanier, reprise sous le titre « La rhétorique des figures » dans *Figures IV* (Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999, p. 49-61). Cependant, nous pensons que la notion d'écart rhétorique est tout à fait valable et opérationnelle à partir du moment où nous en définissons précisément le contexte et les limites.

Le choix neutre résiderait ici en un titre inédit, c'est-à-dire sans référence. En effet, dans une production sentie comme éminemment économique et dénuée de valeur culturelle, choisir un titre se référant à la littérature, la philosophie ou le cinéma constitue un écart par rapport à une pratique considérée comme habituelle. Le choix d'un titre intertextuel place donc le téléspectateur en position d'herméneute, dont la valeur rhétorique s'apprécie en terme d'écart et de présence[188].

Certains créateurs cultivent même ce type de jeu en systématiqant le recours intertextuel. Kevin Williamson, le créateur de *Dawson's Creek / Dawson*, a ainsi multiplié les références au cinéma et à la chanson (envrion un tiers des épisodes de la série a des titres intertextuels). Joss Whedon, à travers ses séries *Angel* (idem) et *Buffu the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, construit aussi un dialogue entre ses productions et la culture populaire dans la façon dont il nomme ses épisodes. David E. Kelley, pour sa part, a une pratique différente selon le genre même des séries : ses séries dramatiques, *The Practice / The Practice : Donnell & Associés* et *Boston Public* (idem), sont peu intertextuelles — cette dernière ne titrant ses épisodes que par le mot « *Chapter* » suivi d'un numéro — et ses *dramedies* (*Ally McBeal* (idem) et *Boston Legal / Boston Justice*) utilisent largement le second degré et les clins d'œil dans des titres à visée ludique. Mais le cas le plus intéressant dans notre corpus est celui de Marc Cherry, le créateur de *Desperate Housewives* (idem) : à l'exception de l'épisode pilote sobrement appelé « Pilot », tous les autres titres de la série font référence à la musique[189] et la majorité d'entre eux font même allusion uniquement au travail du célèbre auteur de comédies musicales Stephen Sondheim[190], auquel Marc Cherry voue une admiration sans bornes.

---

[188] Cette notion est issue des travaux de Perelman : « le choix de certains éléments, que l'on retient et que l'on présente dans un discours, les met à l'avant-plan de la conscience et, de ce fait, leur donne une *présence*, qui empêche de les négliger » (Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique : rhétorique et argumentation*.- Paris : Librairie philosophique Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1997, p. 49). Remarquons que la notion d' « accès à la conscience » est présente dans les définitions de la présence et de l'écart esthétique.

[189] Voir en annexes le tableau que nous avons entièrement consacré aux titres de cette série.

[190] Sur les quatre premières saisons, et exception faite de l'épisode pilote, seuls cinq épisodes de la première saison font allusion à d'autres créateurs que lui.

Ainsi, le titre d'épisode semble un support majeur du jeu intertextuel, sans doute du fait de sa plasticité, de la facilité à placer l'allusion à cet endroit — jouer avec des mots est bien moins coûteux que jouer avec des images — et de la visibilité qui permet une meilleure reconnaissance de la citation par le téléspectateur. C'est la première brique sur laquelle se construit la connivence entre le programme et le récepteur que nous approfondirons dans la seconde partie de cette thèse.

IV. Conclusion.

Le principal problème posé par les titres, quel que soit leur niveau, est celui de l'identification de l'œuvre désignée par eux. Or, en considérant le nombre d'épisodes produits par la télévision américaine, il est de plus en plus difficile de trouver à chaque fois un titre inédit[191]. Ces titres d'épisodes identiques peuvent venir soit du fait qu'ils sont des allusions à une même œuvre (voir les différents « No Place Like Home » ou « The Unusual Suspects » que nous avons déjà étudiés) soit parce que ce sont des expressions renvoyant à des situations prototypiques de récits sériels (« Coming Home », par exemple, utilisée par *ER / Urgences, Without A Trace / FBI Portés disparus* ou *Dawson's Creek / Dawson* ; ou « Stange Bedfellows », pour les séries *Private Practice* (idem), *Oz* (idem), *Melrose Place* (idem) et *ER / Urgences*). Cependant, en combinant titre de niveaux hypotitulaire et mésotitulaire, il est possible d'arriver à une désignation unique.

En effet, dans l'idéal, le titre doit être un désignateur rigide univoque comme un nom propre, ce qui n'est pas toujours le cas au sens strict à la télévision. Une autre différence entre le nom propre et le titre à la télévision est que ce dernier n'est pas sémantiquement opaque, mais dit quelque chose de l'œuvre qu'il désigne :

> Mais le titre, en tant que nom propre d'une œuvre, s'il désigne un objet unique, exprime néanmoins une propriété de cette objet, un aspect de l'œuvre. Nous avons vu

[191] Le cinéma, qui produit pourtant, sur une année, moins de films que le nombre d'épisodes de séries télévisées, peut connaître aussi ce genre de problème. Récemment, Quentin Tarantino a dû modifier le titre de son dernier film en *Inglorious Basterds*, avec un barbarisme, *Inglorious Bastards* étant déjà le titre d'un film.

> précédemment que plusieurs titres étaient possibles, chacun exprimant un sens spécifique mais qu'un seul était finalement retenu. C'est là que passe la différence entre le désignateur rigide qu'est un nom propre et le désignateur rigide qu'est un titre. Un nom propre est sémantiquement opaque. Pas un titre. Un titre "dit" quelque chose sur l'œuvre. Ce n'est pas ce "dit" qui identifie mais c'est ce "dit" qui exprime un aspect de l'entité sémiotique identifiée[192].

Les connotations développées par un titre ou les références convoquées permettent ainsi de créer un horizon d'attentes ou d'affiner le sens du texte lui-même. Ces connotations sont issues d'une description définie de la case de programmation, de la série ou de l'épisode figée en un désignateur rigide. Une série en dehors de notre corpus, *Friends* (idem), a même joué de cela, en construisant ses titres sur le modèle « The One With… », c'est-à-dire « celui (i.e. l'épisode) où… ». Dans notre corpus, et de manière moins radicale, *Monk* (idem) utilise le même type de procédé en proposant comme titre les formules « Mr. Monk and… » ou « Mr. Monk [suivi d'un verbe] ». La série lève ainsi en outre l'ambiguïté du titre d'épisode en intégrant à la multiplicité sémantique du niveau hypotitulaire l'unicité du titre mésotitulaire. Ces considérations, d'ailleurs, nous permettent de justifier, d'une certaine façon, notre choix typographique de présentation des titres : l'italique est généralement utilisé dans les cas d'autonomie/autonymie de l'expression ou du mot mis en italiques ; les guillemets, pour leur part, marquent plutôt la subordination de leur contenu (l'exemple le plus flagrant étant sans doute celui du discours direct qui s'appuie sur celui du narrateur). Le fait que le titre de série soit davantage un désignateur rigide que celui d'épisode se retrouve dans la dichotomie entre l'autono(y)mie du titre de série, en italiques, et l'absence d'autonomie du titre d'épisode, entre guillemets.

Les titres de série télévisée lui-même et *a fortiori* ceux d'une case de programmation sont beaucoup moins nombreux et sont ainsi moins soumis à la double obligation d'uniformisation industrielle et d'originalité. Il peut arriver cependant que deux séries aient des titres proches ou identiques : c'est évidemment le cas des

[192] Maribel Peñalver Vicea, « Le titre est-il un désignateur rigide ? » in *Congreso Internacional de Estudios franceses, La Rioja encrucijada de caminos,* XI Coloquio de la APFFUE, *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos,* Universidad de La Rioja, (Éds): Mª Jesus Salinero Cascante e Ignacio Iñarrea Las Heras, 2003, Logroño, p. 250-259

titres de séries dérivées qui cultivent la ressemblance entre la série-mère et le *spin off* — voir le cas de la franchise *Law & Order* ou des séries *CSI* où chaque titre de série dérivée commence par les mots du titre de la série initiale. Cette anaphore textuelle, si nous pouvons nous permettre cette expression, est la partie la plus visible du travail sur la preuve éthique qui se joue dans le choix du titre. Il s'agit, selon les cas, de l'ethos de la chaîne ou du programme lui-même, comme nous l'avons montré. Enfin, quel que soit le niveau du titre, la captation du téléspectateur est un objectif majeur, dont la réalisation est vitale au diffuseur.

Le titre est ainsi l'exemple prototypique du fonctionnement des seuils dans les séries télévisées : agencement spécifique du logos, il vise à la fois à exprimer une image de l'énonciateur — lui-même multiple : créateur, scénaristes, réalisateur, producteur exécutif, diffuseur — et à capter l'attention du téléspectateur. Il crée ainsi un lien entre l'actant émetteur et l'actant récepteur, qui est la première manifestation de la nécessaire connivence entre ces deux pôles.

Chapitre 2

Séries à "credits" :

Sémiostylistique du générique

Le générique semble exister depuis aussi longtemps que le cinéma existe et son étude est même en train de se structurer comme un champ spécifique[1]. Le générique des séries télévisées a depuis longtemps été senti comme un élément important de la fiction et commenté dans les communautés de fans. Tout semble simple. Pourtant, en français, ce mot n'apparaît qu'en 1934, à en croire le *Robert Historique de la Langue Française*, soit près de quarante ans après l'invention des frères Lumière. L'origine même du mot est obscure : « ce terme fait certes allusion au "genre" de film annoncé, mais son choix n'est pas clairement expliqué (un emprunt est possible, mais pas à l'anglais)[2] ».

[1] Voir par exemple le travail d'Alexandre Tylski sur son site dédié au générique de cinéma : http://www.generique-cinema.net/.
[2] *Robert Historique de la Langue Française*, Alain REY (dir.), article « Générique ».

Après quelques recherches complémentaires, nous pouvons également éliminer l'allemand, l'espagnol, l'italien, le polonais, le tchèque et le russe, langues qui ont toutes pour point commun que le mot qui désigne le générique de film ne soit pas issu de l'adjectif qualificatif signifiant « générique »[3].

Les dictionnaires français font deux hypothèses concernant l'origine du nom *générique* : une dérivation de l'adjectif *générique* dans l'acception « qui appartient à la compréhension logique du genre » (par opposition à *spécifique*) ; une dérivation du verbe *générer*, qui implique la notion de création. Cependant, le suffixe *–ique*, issu du latin *–icus*, sert normalement à former un adjectif relationnel et cette hypothèse n'est pas acceptable du point de vue de la régularité de la langue, bien que séduisante quant au sens. En effet, certaines langues ont construit le vocable désignant le générique de film en s'appuyant sur l'idée qu'il présente les créateurs de la fiction : c'est le cas de l'anglais *credits* ou de l'espagnol *ficha técnica*. D'autres langues, comme l'italien ou le tchèque, rapprochent le générique du titre ou de la légende (au sens de « mention écrite contextualisant une image »), avec les expressions *titolo di testa* pour l'italien ou *úvodní titulky* pour le tchèque[4]. Dans les deux cas, nous notons aussi la mention du début (*testa* signifiant « tête », *úvodní* « préliminaire, introductif »). Nous retrouvons cette idée de début dans l'allemand *Vorspann*, qui signifie « générique de début » et qui a un pendant, *Nachspann*, pour le générique de fin. Notons que le verbe *vorspannen* signifie « atteler » et que nous avons encore une idée d'ancrage, comme dans le terme tchèque *titulky* (« légende »).

Toute cette introduction linguistique vise à nous pousser à nous détacher des présupposés langagiers qui feraient que, pour un Français, le générique devrait être approché en tant que représentatif ou annonciateur du genre. Cette dimension est certes présente, mais ce rapide aperçu des traductions du mot nous montre assez que ce n'est qu'une conception parmi d'autres, qu'il ne faudra pas s'y restreindre et qu'il faudra explorer les autres dimensions portées par la notion de générique figée aussi diversement dans les différentes langues.

[3] Nous n'avons trouvé que le roumain qui utilise le même mot pour le nom et l'adjectif qualificatif mais, d'après le dictionnaire DEX, cet usage vient du français (consulté en ligne le 10 octobre 2008, http://dexonline.ro/search.php?cuv=generic).
[4] L'anglais *main title* reprend les mêmes notions sémantiques.

I. Un élément fort des séries télévisées.

Commençons par définir ce que le générique, tel que nous l'étudions ici, n'est pas. En effet, le nom *générique* peut avoir deux sens différents : la liste des personnes ayant participé à un titre ou à un autre à la création du programme (notamment dans l'expression *être au générique de…*) et le produit filmique correspondant au morceau de bande portant le dispositif mis en œuvre pour nommer à l'écran ces personnes. L'étude du générique (au sens grossier de la liste de la distribution à laquelle s'ajoute celle de la production) sera abordée dans la seconde partie de cette thèse, du seul point de vue de la réflexivité.

Le générique ainsi défini est scindé en deux parties : le générique de début, qui prend place avant le début de l'épisode. Il est de plus en plus précédé d'un prégénérique. Le générique de fin est, évidemment, après la fin de l'épisode et comprend le nom de ceux qui ont participé à la création de cet épisode et qui ne figurent pas en générique de début. Il est généralement clos par les clips des maisons de production et éventuellement du distributeur. Le générique est apparu en même temps que la série télévisée, par analogie avec le cinéma. Il associe la sémiose visuelle et la sémiose musicale, elle-même doublée d'une sémiose verbale ou non. De ce fait, le générique est le lieu par excellence du conditionnement total du téléspectateur : « Pour pouvoir mieux agir sur un auditoire, on peut le conditionner par des moyens divers : musique, éclairage, jeux de masses humaines, paysage, régie théâtrale[5]. »

Raffaele De Berti et Dario Piana font même du générique le premier lieu d'apparition des nœuds textuels. Ils tentent une classification des génériques selon leur structuration :

> Il primo posto fra i nodi testuali spetta alla sigla per il peso e l'importanza che riveste all'intorno della economia del telefilm. La sigla può essere articoloata e strutturata in modi

[5] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique, op. cit.*, § 4, p. 30.

> diversi, tanto che spesso la si può ritenere un vero e proprio contenitore di nodi testuali. Proprio per questa complessità si cercherà di definirla, con precisione, attraverso alcuni esempi. Vi è, prima di tutto, une sigla di "base" su cui, di volta in volta, a secondo dei casi, si innestano alcune varianti. Per sigla di "base" s'intende il passagio dei titoli di testa su immagine di personnagi, luoghi e situazioni ricorrenti della serie. […]
>
> Le varianti alla sigla di "base" hanno quasi sempre un senso aggiuntivo e non sostrattivo.
>
> In *Dynasty* o nelle *mini-series* alla sigla di base si aggiunge il riassunto di puntate precedenti ; in *Dallas, Magnum P.I.* e *Baretta* un rapido montaggio delle scene più significative dell'episodio che sta per andare in onda ; in *Cuore e Batticuore*, *Star Trek, La Strana Coppua*, infine, la presenza di una voce fuori campo, che rivolgendosi direttamente allo spettatore lo informa su ciò che fa da sfondo narrativo a tutta la serie[6].

Cet essai de structuration est problématique, notamment parce que, à notre sens, il confond générique et prégénérique au sujet de séries comme *Dynasty / Dynastie*. C'est cependant, à notre connaissance, la première tentative de typologie et, surtout, cette conception met en avant ce qui fait, à notre sens, la spécificité du générique : un moment formel, organisé d'un point de vue réglementaire et légal, et un lieu primordial pour la construction du sens de la série, notamment en ce qui concerne ce que nous appelons les génériques conceptuels, que semblent effleurer les auteurs en fin de citation.

Le générique de début a connu, historiquement, un racourcissement qui, ces dernières années, s'est accéléré sur certaines séries, allant jusqu'à un quasi-effacement et à un dispositif qui rappelle les cartons du début du cinéma. Ainsi *24 / 24 Heures chrono* ou *Lost* (idem) proposent-elles un générique composé d'un unique

---

[6] Raffaele di Berti et Dario Piana, « Segnali », art. cit., p. 51 : « Le premier lieu entre les nœuds textuels est du ressort du générique par le poids et l'importance qu'il revêt à l'intérieur de l'économie du téléfilm. Le générique peut être articulé et structuré de différentes manières au point que souvent, on peut vraiment le considérer comme un vrai réservoir de nœuds textuels. À cause, justement, de cette complexité, on cherchera à le définir avec précision, à travers quelques exemples. Il y a, avant tout, un générique de "base" sur lequel, de temps en temps, selon les cas, des variantes se greffent. Par générique de "base", on entend le passage du générique du début sur des images de personnages, de lieux et de situations récurrentes de la série. […]
Les variantes du générique de "base" ont presque toujours un sens additif et non soustractif.
Dans *Dynasty* ou dans les mini-séries, le résumé des épisodes précédents s'ajoute au générique de base ; dans *Dallas*, *Magnum* et *Baretta*, c'est un montage rapide des scènes les plus significatives de l'épisode qui va être diffusé ; dans *Pour l'amour du risque*, *Star Trek*, *Drôle de couple*, enfin, nous avons la présence d'une voix hors-champ qui, en s'adressant directement au spectateur, l'informe de ce qui constitue le fond narratif de toute la série. » (c'est nous qui traduisons)

écran de quelques secondes et les mentions légales sont incrustées en bas de l'écran pendant le début de l'épisode. La série *The Shield* (idem) propose un dispositif un peu différent : le nom des acteurs appartenant à la distribution régulière est annoncé par le biais de plans noirs qui coupent à intervalles réguliers le prégénérique. Quant à *Desperate Housewives* (idem), le cas est encore plus intéressant : alors que la série avait à ses début un générique d'une longueur classique (car sa forme, nous y reviendrons, ne l'était absolument pas), elle a par la suite adopté comme générique le dernier plan de son générique initial. Ce procédé, qui se généralise ces toutes dernières années, est intéressant car il est symptomatique de la façon dont a évolué le flux télévisuel : les seuils entre les émissions ou au sein d'une émission ont raccourci ou disparu ; le temps alloué à la publicité a augmenté, nécessitant de trouver des moyens d'économiser du temps d'antenne. Le raccourcissement du générique, voire son effacement, font partie de ces moyens[7].

II. Statut actantiel.

La question « à qui s'adresse le générique ? » semble simple au premier abord, mais se complique si nous y regardons de plus près. En effet, depuis toujours, le générique s'est adressé au téléspectateur réel. Mais, de plus en plus, des maisons de disques sortent des enregistrements de ces génériques, qui peuvent alors être écoutés sans regarder la série. Nous assistons donc à une discordance entre l'écoute de la bande musicale du générique et le visionnage proprement dit de la fiction. Ce phénomène est accentué par le fait que, parfois, la musique du générique préexiste à la série : c'est le cas de *Roswell* (idem), dont le générique est une chanson de Dido qui a été utilisée *a posteriori* pour la série[8]. Le destinataire relève donc plutôt du niveau α. Il nous faut en outre noter une complexification de la réception qui fait que l'on peut connaître un générique sans avoir vu la série, comme

[7] Nous pouvons aussi citer les annonces de programmes à suivre sur les plans du générique de fin, en voix hors-champ ou en coupant l'écran en deux (une moitié pour le générique, l'autre pour des images du programme suivant)…

[8] La sortie en DVD de la série a d'ailleurs posé des problèmes de droits et c'est un autre générique qui introduit les épisodes sur les DVDs.

c'est le cas pour les séries *The X-Files / Aux frontières du réel* ou *Law & Order / New York District*. Ce phénomène de circulation de la musique des générique peut aussi être lié à des phénomènes générationnels : ainsi, la musique de *Mission : Impossible / Mission impossible* est connue des jeunes générations non pas grâce à la série télévisée, mais par les films des dernières années. Enfin, il existe des fictions patrimoniales qui constituent des références, comme *The Addams Family / La Famille Addams*, dont la musique, reprise et répétée, est connue du plus grand nombre.

Le développement des sites de partage vidéo, tels Youtube ou DailyMotion, a d'ailleurs montré cette place spécifique du générique de série télévisée qui s'adresse davantage au public dans son ensemble qu'au téléspectateur effectivement devant son écran et ce, dans l'intégralité de son statut sémiotique : de nombreux internautes, en effet, mettent en ligne des génériques en tant que tels, voire les différentes versions d'un même générique à travers le temps. Cela nous semble révélateur de deux choses : d'une part, la valeur d'identification et de représentativité du générique ; d'autre part, la déconnexion du générique avec son programme, notamment en termes de publicité et de « buzz ». Nous pouvons d'ailleurs nous interroger sur le devenir de cette manière de communiquer autour des séries télévisées avec la disparition actuelle du générique.

La question « de qui ? » se place bien évidemment au niveau α. C'est le compositeur qui produit le message musical. Cependant, il est sous le contrôle du producteur qui dépend lui-même de la décision finale de la chaîne. Nous sommes donc face à une chaîne de responsabilités. Les diffuseurs, généralement, attachent plus d'importance à la musique qu'aux images : c'est la première, en effet, qui est la plus propice à la mémorisation et, partant, la plus importante dans la reconnaissance du programme. Le producteur est chargé de proposer des images à la chaîne. La bande-image des génériques, bien que l'attention semble y être moins portée, se complexifie et devient de plus en plus, dans la période qui nous intéresse, un véritable exercice de décodage.

Quoi qu'il en soit, et en faisant momentanément abstraction des changements de générique dus à des raisons légales, les chaînes peuvent demander des changements de générique en cours de production, bien que les cas soient assez rares. Un cas célèbre de changement de générique à la demande de la chaîne est celui d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*, pour laquelle NBC voulait un

générique plus dans l'air du temps, plus graphique et moins sombre. Mais la demande ne concernait pas la musique, fortement associée au programme Un autre changement, qui a eu beaucoup d'échos parmi les téléspectateurs, est la modification du générique de la musique de *Monk* (idem) à partir de la deuxième saison, qui a été énormément remarqué et commenté[9].

Ces considérations peuvent sembler bien générales et sans grand intérêt. Cependant, ils sont connus des téléspectateurs qui, eux-mêmes, codifient une sorte d'usage dans la construction et la réception de ces génériques. Ainsi, l'expression « générique du câble », que nous pouvons lire sur le Net, renvoie bien à une formalisation faite par les récepteurs d'une certaine esthétique ou d'un jeu ressenti comme tel sur les normes par un certain nombre de créateurs ou de réseaux. Un baromètre très subjectif de cette réception des génériques par les fans pourrait être les commentaires sur le phénomène dans le livre *Television Without A Pity. 752 Things We Love to hate (and Hate to Love) about TV* de Tara Adriano et Sarah D. Bunting[10] : les auteurs proposent par exemple des typologies concernant les types de génériques de début ou les chansons de génériques, ce qui montre bien la construction de normes de part et d'autre de la relation entre chaînes et téléspectateurs.

III. Le générique : un seuil « multi-tâches ».

Tara Adriano et Sarah D. Bunting définissent ainsi le générique de début : « *The job of the opening credits is first and foremost to tell you who's on the show, but the opening credits can multitask*[11]. » Elles mettent ainsi en avant la fonction légale du générique, tout en introduisant dès le début de leur article (nous en avons

[9] Nous reviendrons sur ce cas dans notre seconde partie car ce changement a été exploité narrativement dans un épisode mettant en scène une admiratrice de Monk.

[10] Tara Adriano et Sarah D. Bunting, *Television Without A Pity. 752 Things We Love to hate (and Hate to Love) about TV*.- Philadelphia : Quirk Books, 2006, 320 p. Ce livre est une publication qui s'appuie sur le site Internet le plus connu de critiques de séries télévisées, *Television Without Pity* (http://www.televisionwithoutpity.com).

[11] *Ibid.*, p. 189 : « La fonction du générique de début est d'abord et avant tout de vous dire qui travaille sur le programme, mais le générique de début peut être multi-tâches. » (C'est nous qui traduisons)

cité la toute première phrase) les nombreuses fonctions que peut assurer tel ou tel générique de série télévisée et qui sont l'expression d'un véritable travail rhétorique.

A. Les fonctions légales.

La fonction la plus évidente du générique est légale et renvoie à l'idée développée par l'anglais *crédits* ou l'espagnol *ficha técnica* : le générique est le lieu où doivent être inscrits les noms des personnes qui ont participé à la fabrication de l'épisode. Jean-Loup Passek définit le générique du film de cinéma — mais c'est comparable à la télévision — comme une « partie du film où sont indiqués le titre du film, les noms des principaux acteurs, les noms des principaux artisans de la fabrication du film (auteurs, réalisateur[s], techniciens, producteur[s], etc.) et diverses informations : studio de tournage, procédé de cinéma, cinéma en couleurs, etc.[12] » Selon l'importance de ces différentes personnes, leur nom est placé en générique de début (place prestigieuse) ou en générique de fin (place moins honorable).

D'autre part, il y a, dans le cas des séries américaines, des distinctions qui influent sur la place du nom d'un acteur dans le générique. Généralement, dans le générique proprement dit, nous trouvons les acteurs membres de la distribution principale[13]. Ensuite, au début de l'épisode, nous trouvons, en incrustation en bas de l'écran, les acteurs récurrents[14], sous la mention « *also starring* », et les rôles secondaires[15], sous le titre « *guest staring* ». Les autres acteurs et les figurants sont relégués en générique de fin.

Il n'est pas rare que les génériques soient changés d'une saison sur l'autre, que cela corresponde ou non à un changement de distribution. Mais, si la distribution principale (c'est-à-dire celle qui est créditée en générique de début) change en cours

[12] Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, *op. cit.*, p. 927.
[13] Ce que les Américains appellent les « *stars* ».
[14] Les Américains appellent ces acteurs les « *recurring roles* ». Ces acteurs sont généralement sous contrat avec la production pour un certain nombre d'épisodes ou de jours de tournage, sans être cependant dans la distribution régulière qui a souvent des clauses d'exclusivité et est présente, sauf dispositions contractuelles contraires, dans tous les épisodes. Les « *recurring roles* » au contraire n'apparaissent pas dans tous les épisodes.
[15] Les rôles secondaires sont nommés « *guest stars* », sans qu'il soit question d'une quelconque notoriété — au contraire de l'usage français de l'expression anglaise. Il s'agit des rôles secondaires ayant quelque importance dans la narration (ce qui exclut les figurants et les petits rôles), par exemple un plaignant dans une série judiciaire.

de saison, le générique doit évidemment être modifié. Ainsi, le générique de la première saison de *NYPD Blue* (idem) est construit de la manière suivante : David Caruso, Dennis Franz, James McDaniel, Sherry Stringfield, Amy Brenneman, Nicholas Turturro. À la fin de cette saison, Sherry Stringfield s'en va, le générique est en outre refait (on change certains plans de la ville, on en enlève et rajoute d'autres) et certains acteurs qui appartenaient à la distribution récurrente intègrent la distribution principale, ce qui donne l'ordre suivant : David Caruso, Dennis Franz, James McDaniel, Amy Brenneman, Nicholas Turturro, Sharon Lawrence, Gordon Clapp, Gail O' Grady. Mais ce générique ne va pas durer toute la saison, car, dans l'épisode « From Whom the Skell Rolls » (ép. II, 2), Amy Brenneman quitte la série. L'épisode suivant présente donc un générique qui reprend, à quelques plans près, le même conducteur que le générique des deux premiers épisodes de la deuxième saison et supprime le plan spécifique montrant Amy Brenneman avec son nom incrusté. À la fin du quatrième épisode, c'est David Caruso qui s'en va et est remplacé par Jimmy Smits lors de l'épisode suivant. Ce dernier a donc un nouveau générique, remanié, où le plan de présentation de David Caruso est supprimé, ainsi que les autres plans le montrant et on arrive à l'ordre suivant : Jimmy Smits, Dennis Franz, James McDaniel, Nicholas Turturro, Sharon Lawrence, Gordon Clapp, Gail O'Grady. Le générique reste ainsi jusqu'à la fin de la saison et, en début de troisième saison, il est de nouveau modifié pour faire entrer de nouveaux acteurs dans la distribution principale, qui se présente alors comme suit : Jimmy Smits, Dennis Franz, James McDaniel, Nicholas Turturro, Sharon Lawrence, Gordon Clapp, Gail O'Grady, Justine Miceli, Kim Delanay. Les changements d'une saison sur l'autre ne sont pas obligatoires, bien que courants, d'un point de vue légal si la distribution principale n'a pas changé. En revanche, quel que soit le moment de modification de la distribution principale, le changement doit être fait.

Le cas de la série *Law and Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle* mérite d'être commenté également. L'originalité de cette série est qu'elle présente alternativement les enquêtes de deux couples de policiers différents à partir de la cinquième saison. La série propose donc trois génériques différents : l'un présentant la distribution Vincent D'Onofrio, Kathryn Erbe, Jamey Sheridan, Courtney

B. Vance[16] ; l'autre présentant la distribution Chris Noth, Anabella Sciorra, Jamey Sheridan, Courtney B. Vance[17] ; le troisième, enfin, ouvrant les rares épisodes[18] où les deux équipes travaillent conjointement et présentant la distribution Vincent D'Onofrio et Kathryn Erbe, Chris Noth et Anabella Sciorra, Jamey Sheridan, Courtney B. Vance[19]. Le cas est ici un peu différent de celui des génériques modifiés en cours de saison à cause du départ d'un des acteurs car, dans ce dernier cas, la plupart du temps, les modifications sont mineures. Dans le cas de la cinquième saison de *Law and Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, les génériques 5A et 5B ne présentent aucun plan commun, si ce n'est le plan commun à tous les épisodes de la constellation *Law and Order* — le travelling sur le drapeau américain —, les plans où Jamey Sheridan et Courtney B. Vance sont seuls et le plan où est inscrit le titre de la série. Quant au générique 5C, même si nous trouvons plusieurs plans communs avec les génériques 5A et 5B, il est quand même bien différent des deux autres. Ce qui permet de créer une unité entre ces différentes versions, c'est le parallélisme de construction entre ces trois génériques[20].

La série *The Wire / Sur écoute* présente encore un autre cas, indépendant des changements de distribution : le générique change, du point de vue de l'image et du son[21], à chaque saison et il ne montre jamais de plans des acteurs. Seuls les noms sont incrustés sur divers plans du générique. Une autre spécificité de la série est son très grand nombre d'acteurs dans la distribution principale : on se retrouve ainsi, étant donné que le générique ne montre pas les acteurs, avec des acteurs crédités absents des épisodes. Pratiquement tous les épisodes pourraient être cités en exemples et certains personnages, tels celui de l'adjointe du procureur Rondha

[16] Pour plus de simplicité dans la suite de notre analyse, nous appellerons cette première version le générique 5A.
[17] Nous nommerons cette version le générique 5B.
[18] Il s'agit des épisodes « In The Wee Small Hours (1) » (ép. V, 6), « In The Wee Small Hours (2) » (ép. V, 7)
[19] Nous appellerons cette version le générique 5C.
[20] Le parallélisme de construction est caractéristique de toute la franchise *Law & Order*, il est ici seulement plus poussé qu'habituellement, reprenant notamment le code couleur de la série.
[21] En fait, il s'agit, à chaque saison, d'une nouvelle interprétation de la même chanson. Un autre cas de ce genre est celui de la série comique *Weeds* (idem) : à partir de la deuxième saison, le générique de la première saison, *Little Boxes* de Malvina Reynolds, a été interprété chaque semaine par un artiste différent. Ce générique a ensuite été abandonné au début de la quatrième saison, en même temps que d'autres changements fondamentaux concernant la série — autre lieu, disparition de nombreux personnages de première importance.

Pearlman (interprété par Deirdre Lovejoy) ou celui de Bubbles (incarné par Andre Royo), sont plus touchés par ce fait que d'autres. Ce phénomène peut s'expliquer, à notre avis, par deux facteurs : d'abord, la structure économique de HBO, qui permet de mettre sous contrat un grand nombre d'acteurs[22] ; ensuite, la longueur extrême du générique — eu égard aux normes du moment de sa diffusion —, qui dure une minute et trente secondes et qui permet ainsi que tous les noms aient le temps d'être inscrits à l'écran. Cette longueur est évidemment aussi liée à la spécificité de HBO qui, n'insérant pas de publicités à l'intérieur de ses programmes, laisse du temps pour narrer différemment les histoires et pour retrouver des génériques d'une certaine ampleur.

L'économie et le juridique se rejoignent encore dans le générique sur un autre point : celui du « *created by* ». En effet, la personne créditée comme créateur au générique, quelle qu'ait été son implication réelle, touche des *royalties* sur chaque épisode. Ce titre est donc souvent âprement discuté et négocié contractuellement[23]. Il peut même arriver que, pour des raisons juridiques ou stratégiques, la personne créditée comme créateur ne soit pas réellement à l'origine du programme : *Law & Order : Criminal Intent* / *New York Section Criminelle* a été créée par René Balcer, mais c'est Dick Wolf qui est crédité afin d'inscrire la série dans la franchise ; Chris Carter est officiellement le créateur de *The Lone Gunmen* / *Au cœur du complot*, mais l'on sait que c'est essentiellement dû au fait qu'il devait contractuellement une nouvelle série à la FOX.

Bien évidemment, cette étude juridique du générique pourrait être longuement poursuivie, mais les marges de manœuvre sont minces et donc assez peu intéressantes du point de vue rhétorique, puisque les producteurs doivent respecter les contraintes légales. Seules les manières de mettre en scène ces mentions sont intéressantes et signifiantes, mais elles relèvent des autres fonctions du générique.

---

[22] En outre, il ne faut pas oublier que les saisons des séries HBO ne comptent que six à treize épisodes, ce qui permet aux acteurs de travailler ailleurs pendant l'année. Dans ces conditions, il est plus facile de leur proposer des contrats sur plusieurs années.

[23] Todd Gitlin peut ainsi écrire : « *The "created by" is like the patent on an invention* » (« Le "créé par" est comme le brevet d'une invention. », c'est nous qui traduisons), dans *Inside Prime Time*.- New York : Pantheon Books, 1985 (2ème édition), p. 69.

B. La fonction phatique.

La principale fonction du générique de début est phatique[24] : il appelle le téléspectateur qui n'est pas devant son écran et lui indique que l'épisode commence[25]. Rappelons que la fonction phatique est centrée sur le canal qui, il ne faut pas l'oublier, est double en ce qui concerne la télévision : il y a le canal visuel — les images — et le canal acoustique — la musique et la voix[26]. C'est ce second canal qui assume essentiellement la fonction phatique. C'est pourquoi, d'après nous, un soin particulier est apporté à la musique et à son originalité. Elle doit en effet permettre une identification immédiate.

Quant au générique de fin, et notamment les clips des maisons de production, des chaînes qui co-produisent ou des réseaux de distribution, ils assument aussi une fonction phatique, mais sa visée pragmatique est inversée puisqu'ils signalent la fin de l'utilisation du canal de communication[27]. Ainsi, l'utilisation de la terminologie de Jakobson nous paraît-elle plus adaptée que celle de Bühler[28] qui, bien que plus claire (« fonction d'appel »), ne permet pas le renversement de la visée pragmatique. Dans les deux orientations pragmatiques, le générique joue un rôle de délimitation du programme et de structuration du flux télévisuel ; autrement dit, il assure une bonne réception du programme.

L'existence de cette fonction phatique du générique peut être corroborée par le montage des épisodes de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* sur support vidéo. Les cassettes regroupent trois épisodes successifs. Le téléspectateur voit donc le

---

[24] Nous faisons ici référence aux six fonctions que Roman Jakobson assigne au langage. La fonction phatique est centrée sur le canal de communication : « Il n'y a pas de communication sans un effort pour établir et maintenir le contact avec l'interlocuteur : d'où les "Eh bien", "Vous m'entendez", etc., d'où le fait aussi que la parole est vécue comme constituant, *par son existence même*, un lien social ou affectif » (Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.- Paris : Seuil, coll. « Points », 1972. Édition revue et corrigée par Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer sous le titre *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.- Paris : Seuil, coll. « Points », série « Essais », p. 780).

[25] Tara Ariano et Sarah D. Bunting signalent cette fonction quand elles écrivent « *24's credits bring you up to speed on the "previouslies* » (« Le générique de *24* vous fait vous dépêcher pendant le résumé des épisodes précédents », c'est nous qui traduisons ; *Television Without A Pity. 752 Things We Love to hate (and Hate to Love) about TV, op. cit.*, p. 189).

[26] Cette dualité du canal de communication est mise en avant dans le couple conceptuel proposé par François Jost : ocularisation / auricularisation.

[27] Les clips finaux de diffuseurs ont, de ce point de vue, une autre utilité : ils signifient que le discours du *network* est fini et que celui de la chaîne locale qui a un accord avec le *network* reprend.

[28] Voir notamment Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, op. cit.*, p. 778-80.

prégénérique, puis le générique de début du premier épisode avant qu'il ne commence. Mais, à la fin de ce dernier, au lieu d'avoir le générique de fin, nous voyons le prégénérique du deuxième épisode puis l'épisode en question, sans le générique. Il en est de même pour le troisième épisode et les trois génériques de fin sont regroupés en fin de cassette. Nous voyons ainsi que la continuité des épisodes est mise en avant et que le générique ne sert qu'à introduire la narration. Les distributeurs ont ainsi considéré qu'en cours de visionnage, le téléspectateur n'avait pas besoin d'être accroché par le générique au début de chaque épisode[29].

Cependant, la généralisation du prégénérique nous oblige à modifier quelque peu nos premières affirmations : s'il est indéniable que le générique indique le début de l'épisode et a une fonction phatique, l'anticipation que constitue le prégénérique réduit la portée du générique dans cette fonction[30]. En effet, le téléspectateur qui veut voir l'épisode dans son intégralité ne peut plus se fier à l'indication sonore du générique car, dans ce cas, il raterait le prégénérique. Rappelons qu'aux États-Unis, contrairement à la France où il s'agit d'une obligation légale, il n'y a pas de transition entre les programmes proprement dits et les publicités ou interprogrammes[31]. Aucun repère n'est possible et il faut donc être devant son écran.

La fonction phatique doit en outre être rapprochée d'un phénomène plus large qui, selon Jean-Claude Soulages, touche la télévision dans son ensemble : le passage d'une énonciation masquée à une énonciation marquée.

---

[29] Il faut noter que ce cas n'existe que dans le cas des séries sur VHS : lors de la sortie sur cassettes vidéos des doubles épisodes de *The X-Files / Aux frontières du réel*, le générique du second épisode était enlevé et le prégénérique intégré dans le cours du « film » (puisque les deux épisodes remontés font approximativement la longueur d'un film de cinéma ou d'un téléfilm). Les rééditions sur DVD, pour leur part, gardent tout l'appareil des épisodes. Le changement de support et les différences de capacité de stockage ont ainsi fait varier la manière de percevoir et de recevoir le même objet.

[30] Ce phénomène a aussi eu comme autre conséquence d'amener à la création d'un seuil dans le seuil, avec par exemple la création d'un « indicatif » reprenant quelques notes du générique entre les deux parties du prégénérique d'*ER / Urgences*. Voir une analyse plus précise dans notre chapitre consacré au prégénérique.

[31] C'est cette situation qui explique, par exemple, le jeu dans le pilote de *Six Feet Under / Six Pieds sous Terre* qui présente des fausses publicités pour des entreprises liées au monde des pompes funèbres. Pour un téléspectateur français, il ne fait aucun doute qu'elles appartiennent à la diégèse, étant donné qu'elles ne sont pas séparées du reste de l'épisode par un écran d'habillage de la chaîne. Parions que les téléspectateurs américains ont dû être, dans un premier temps, stupéfaits de voir des publicités dans une série de HBO — chaîne qui ne passe pas de publicités dans ses programmes —, avant de comprendre qu'elles étaient fausses.

> […] la télévision fait basculer, le plus souvent, le rapport à l'image de la "pulsion scopique" et de l'énonciation masquée (nourrissant "l'identification secondaire" telle que Christian Metz la définissait) vers une pulsion phatique et une énonciation énoncée ("l'accentuation de la relation discursive au partenaire, que celui-ci soit réel ou imaginaire, individuel ou collectif" suivant la propre définition de Benveniste) qui fonde et individualise son destinataire. L'univers "diégétique" que la télévision propose constitue ainsi structurellement le prolongement de notre monde, celui de l'individuel inscrit dans sa quotidienneté et dans une communauté culturelle donnée[32].

Ainsi, le générique, qui exhibe l'énonciation télévisuelle, participe à la création de la communauté télévisuelle, d'autant plus que, par sa répétition, il acquiert une force particulière due au phénomène de la présence au sens où l'entend Perelman. C'est sur la base de cette communauté que va pouvoir prendre place la plus grande part des phénomènes de fidélisation, notamment ceux fondés sur l'intertextualité[33]. Ainsi, malgré la mise en place de prégénériques, le générique ne perd pas tout intérêt de ce point de vue puisque, plus subtilement qu'il n'y paraît de prime abord, il garde un rôle central d'ordre énonciatif[34].

C. Du montage à la présence : un seuil à visée persuasive.

Le montage[35] d'un générique, étant donné l'exposition majeure de ce segment discursif, est particulièrement soigné et il n'est pas déraisonnable de considérer que tout détail y est soigneusement pensé. Le choix des plans, leur enchaînement et leur enrichissement créent un phénomène de présence, au sens perelmanien du terme : « le choix de certains éléments, que l'on retient et que l'on présente dans un discours, les met à l'avant-plan de la conscience et, de ce fait, leur donne une *présence*, qui empêche de les négliger[36] ». Cette présence a un rôle rhétorique

[32] Jean-Claude Soulages, « Le formatage du regard », in René Gardies et Marie-Claude Taranger, *Télévision : questions de forme (1)*.- Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 56-57.
[33] Cette question sera largement traitée dans la deuxième partie de notre thèse.
[34] De même, son absence ou sa réduction à l'extrême — nous en parlerons plus loin — est signifiante et permet de construire une image du scripteur.
[35] La notion de montage, ici, est à prendre au sens large : à la fois montage entre les plans, montage dans le plan procédés d'enrichissement (incrustations, typographie, musique…).
[36] Chaïm Perelman, *L'Empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, *op. cit.*, p. 49.

important en ce qu'elle insiste sur certains éléments considérés comme prépondérants par l'orateur au détriment d'autres, laissés dans l'ombre, misant ainsi davantage sur un travail de persuasion que de conviction du téléspectateur. Un des moyens stylistiques pour créer cet effet de présence est la répétition :

> La répétition constitue la technique la plus simple pour créer cette présence ; l'accentuation de certains passages, par le son de la voix ou par le silence dont on les fait précéder, vise au même effet. L'accumulation de récits, même contradictoires, sur un sujet donné, peut susciter l'idée de l'importance de celui-ci. Une avalanche de livres relatifs à un même pays agit non seulement par leur contenu, mais aussi par le seul effet d'une présence accrue[37].

Cet effet de présence se retrouve dans le générique par le fait même qu'il est répété chaque semaine, à chaque diffusion de la série. Mais à l'intérieur même du générique, des phénomènes de répétitions ou d'insistance sont repérables. Divers plans expriment alors une même idée sous des formes diverses, jouant sur ce qu'on pourrait appeler la synonymie, l'amplification[38] ou la variation d'ordre syntagmatique. Ces cas étaient déjà envisagés par Perelman, qui écrit ainsi :

> L'effet de présence s'obtient, bien plus que par une répétition littérale, par un autre procédé qui est l'*amplification* […]. De même, la *synonymie* ou *métabole* qui se décrit comme la répétition d'une même idée à l'aide de mots différents, utilise, pour donner la présence, une forme qui suggère la correction progressive[39].

---

[37] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique, op. cit.*, § 37, p. 194.

[38] Rappelons que l'amplification « peut être considérée comme le modèle générique des figures macrostructurales qui consistent à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions, des mots ou groupes de mots, à un ensemble de phrases » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*.- Paris : Librairie générale française, coll. « Guide de la langue française, Le Livre de Poche », 1992, p. 46). Notons également que l'amplification est fortement liée au genre épidictique : voir les études de Nathalie Franken et Marc Dominicy (« Épidictique et discours expressif », art. cit.) et de Christine Michaux et Marc Dominicy (« Le jeu réciproque du cognitif et de l'émotif dans le genre épidictique », art. cit.).

[39] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique, op. cit.*, § 42, p. 237 et 238.

Ces variations de la répétition sont, dans la sémiose audiovisuelle, essentiellement liées au montage qui crée le rythme de la séquence :

> Dans *Le cinéma de poésie* (1965), Pasolini mentionnait les effets de montages (faux raccords, jeu sur les *rythmes de montage*) parmi d'autres procédés très divers (alternance d'objectifs, zooms, contre-jours, caméra portée à la main…) constituant le *patrimoine prosodique* du cinéma de poésie.
>
> […] Grâce au montage le metteur en scène peut donc transformer l'image du réel et exprimer la vision qu'il en a. Le "rythmène" — c'est-à-dire l'agencement rythmique des plans qu'implique le montage — devient alors "la figure de rhétorique principale du cinéma"[40].

La façon dont nous passons d'un plan à un autre dans un générique est, de ce point de vue, particulièrement signifiante. *Twin Peaks / Mystère à Twin Peaks* a pour but de nous faire plonger dans l'univers de la paisible ville de Twin Peaks, sans nous brusquer, mais en nous y immergeant peu à peu. Or, son générique, déjà remarquable par le faible nombre de plans qui le composent[41], est construit sur le fondu enchaîné : la transition d'un plan à un autre se fait donc tout en douceur. Marquer sa différence en jouant sur le rythme du générique et le nombre de plans le composant est un procédé relativement courant : le générique de *Monk* (idem) est clairement dans cet état d'esprit. En effet, en général, les génériques de séries policières sont rapides, comportent de nombreux mouvements de caméra et comptent un très grand nombre de plans. Or, celui de *Monk* (idem) compte un nombre très réduit de plans (onze plans contre plus de soixante pour le générique de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts*), qui sont généralement fixes, et la musique est plutôt lente par rapport aux musiques plutôt rythmées des autres séries appartenant au même genre.

---

[40] Pierre Beylot, « Pier Paolo Pasolini : montage dénotatif et montage rythmique ».- *CinémAction*, 3e trimestre 1994, n° 72, p. 83.

[41] Ces plans peu nombreux engendrent un autre phénomène, indissociablement lié à celui-ci : celui de la durée d'exposition. Alors que les génériques sont de plus en plus rapides, c'est-à-dire qu'ils présentent un nombre de plans de plus en plus important en une même durée, celui de *Twin Peaks* joue clairement la carte de la lenteur.

Le générique de *The X-Files / Aux frontières du réel* est, lui aussi, assez lent. Cependant, les transitions entre les plans se font par coupe franche[42]. D'emblée, la différence est marquée entre des séries comme *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* ou *Monk* (idem), qui veulent prendre le téléspectateur par la main et l'emmener dans un univers décalé, et *The X-Files / Aux frontières du réel* qui veut le faire réfléchir en lui montrant des sujets dérangeants, voire choquants. Le générique met déjà au jour ces différences de projets.

Par ailleurs, nous l'avons dit, les plans présentés dans les génériques jouent sur la fonction de présence. Dans celui de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, l'accent est mis sur la tranquillité (voir la séquence 1 du moineau ou les séquences 5 et 6 montrant de l'eau qui coule). Les crimes commis à Twin Peaks sont alors considérés avec d'autant plus d'horreur que le téléspectateur a en tête ces plans paisibles. Le générique de *The X-Files / Aux frontières du réel*, pour sa part, met en avant l'idée de trouble perceptif, d'anormalité.

Quant au générique d'*Oz* (idem), il est très rapide, à tel point qu'il est parfois difficile de distinguer ce que représente le plan. Mais, ce qui est intéressant dans ce cas, c'est de voir que le montage des plans construit des lignes directrices : nous relevons ainsi un ensemble de quatre plans présents dans les génériques des trois premières saisons qui montrent de la drogue saisie puis une seringue plantée dans un bras. Or ce thème parcourt tous les épisodes. Des plans montrant des exécutions capitales sont aussi présents dans les trois génériques. On peut même parfois, pour un certain nombre de plans réunis dans le générique, reconstituer un fil narratif. Ainsi, il est significatif de voir l'évolution du statut de la séquence 14 du générique de la première saison[43]. Dans le générique de la deuxième saison (séquence 14) et de la troisième saison (séquence 13), cette séquence est suivie d'un contrechamp nous montrant la même situation en ombres. Dans le générique de la deuxième saison, trois séquences sont reliées narrativement : les séquences 43, 78 et 80, qui montrent les étapes des relations entre Miguel Alvarez et Riviera. Dans le générique de la

[42] L'expression « coupe franche » est proposée par le Grand dictionnaire terminologique (site dépendant de l'Organisme de la langue française du Québec), en remplacement de « *cut* », terme technique cinématographique indiquant un « raccord sec entre deux plans (sans fondu ni volet de transition) » (http://www.granddictionnaire.com, consulté le 26 mai 2002).

[43] Ce plan nous montre l'ouverture d'une des grilles de la prison.

troisième saison, les séquences 63 et 64 mettent en place un fil narratif à l'intérieur du générique, mais ce fil ne correspond absolument pas à un événement précis qui se passe dans la série, contrairement à l'exemple précédent : en effet, ces deux séquences sont tirées d'épisodes différents en rapport à des intrigues distinctes. Enfin, le générique nous montre les temps forts de la série, comme l'affaiblissement de la position de Kareem Said (séquence 61 du générique de la première saison ou séquence 39 du générique de la troisième saison) ou le passage à tabac de Dino Ortolani par les gardiens (séquence 67 du générique de la première saison).

Cet assemblage de plans présents dans deux ou trois génériques et de plans ne servant qu'une fois a, en outre, un effet semblable aux figures discursives de répétitions qui jouent sur le même et l'autre, comme la paronomase, la figure dérivative ou encore le polyptote. Nous avons alors affaire à des procédés qui mettent en place la fonction de présence. Nous pouvons considérer ainsi, par exemple, les diverses séquences qui nous présentent des exécutions capitales (23, 50, 53, 57 pour le générique de la première saison, 23, 53, 55, 56 pour celui de la deuxième saison et 51, 53, 54 pour celui de la troisième saison).

Le montage des plans du générique montre bien déjà les buts de la série à travers la notion de présence, au sens que Perelman donne à ce mot.

La mention du titre et des noms des acteurs, auteurs et techniciens participant à la production du programme ressortit bien évidemment au cadre légal. Cependant, il y a bien des façons d'introduire ces éléments. Des séries comme *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* ou *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* prennent un parti plutôt classique, avec une incrustation de ces informations dans une police tout à fait standard. D'autres séries, au contraire, rendent ces obligations légales signifiantes et elles peuvent alors être interprétées comme des éléments participant à la création d'un effet de présence particulier[44]. Ainsi, le titre *Monk* (idem) apparaît tout d'abord de façon un peu confuse : les lettres sont séparées par des espaces inégaux et ne sont pas alignées sur une ligne parallèle aux bords inférieur et supérieur de l'écran. Puis elles se rangent, en mimant le mouvement des épaules

[44] Voir notre annexe présentant quelques cas d'exploitation de la typographie dans le générique de *drama* contemporain.

caractéristique du personnage et en faisant écho à la maladie de Monk que nous voyons, dans le générique, faire le ménage, stériliser sa brosse à dents ou faire les carreaux. Dans le cas de *CSI : Miami / Les Experts Miami*, les différentes mentions légales sont présentées sous la forme de suites de lettres et de chiffres qui, en se modifiant peu à peu, font apparaître le titre de la série ou le nom de l'acteur, redoublant ainsi les différents éléments scientifiques présents dans les plans composant le générique. Quant à *Alias* (idem), le jeu se fait par la référence à l'informatique, à travers une mise en scène qui réfère à un moment technologique qui n'est plus le nôtre et qui est peut-être là pour faire le lien entre Rambaldi et notre époque.

Bien évidemment, cette construction peut ne pas passer par la typographie, mais par la configuration entre ces mentions et les plans. Ainsi, dans la série *Law and Order / New York District*, les plans présentant les acteurs se font par l'intermédiaire de plans soit en rouge et noir (pour les membres du bureau du procureur, représentant la loi), soit en bleu et noir (pour les policiers, représentant l'ordre) et le plan présentant le titre reprend cette opposition chromatique, le mot « Law » étant écrit en lettres blanches ourlées de rouge et le mot « Order » en lettres blanches ourlées de bleu. Dans les séries dérivées, si les mots « Law » et « Order » restent tels qu'ils sont dans la série première, les mots « Special Victim Unit », « Criminal Intent » et « Trial by Jury » sont en lettres blanches ourlées de la couleur avec laquelle les plans de présentation des acteurs sont colorisés : orange pour *Law and Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*, bleu turquoise pour *Law and Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle* et gris pour *Law and Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*. Étant donné que le concept de base de la série première — à savoir un *drama* organisé en deux parties distinctes, la partie policière et la partie judiciaire — a été abandonné dans les séries dérivées, l'effet de présence lié aux modalités de présentation est moindre dans les séries secondes[45].

[45] Le lecteur trouvera dans la partie traitant du spin off une analyse rhétorique de ces génériques dans la perspective de la création d'une marque.

La notion de présence doit bien évidemment être interprétée en termes pathétiques car il s'agit bien, en mettant en avant de la conscience une idée, d'agir sur le récepteur. Outre la répétition, l'arrêt sur image, en prolongeant la durée de diffusion d'un photogramme, participe aussi à la construction de cet effet de présence et, cet arrêt sur image présentant les acteurs se faisant souvent par le biais d'un regard à la caméra, geste par ailleurs interdit en ce qu'il rompt l'illusion référentielle, le générique est un moment important d'un point de vue pathétique au sens technique. Raffaele Di Berti et Dario Piana commentent ainsi le rôle de l'arrêt sur image dans les séries télévisées :

> Se il numero di soggettive in un telfilm è limitato, gli sguardi in macchina sono del tutto proibiti ad ecezione di pochi casi. Le sue rare presenze sono infatti quasi sempre legate a un *frame-stop* : e non a caso visto che uno sguardo a macchina non è altro che un'interpellazione diretta verso lo spettatore, un invito a partecipare a quanto si sta svolgendo sullo schermo ; è appunto il *frame-stop* l'espediente tecnico più usato — assieme allo zoom — per richiamare l'attenzione dello spettatore sui punti focali del testo : una sorta di avvertimento che ti dice "stai attento : questo è un punto importante". Il *frame-stop* si trova sempre all'intorno di altri nodi testuali come la sigla, le scene chiave e l'epilogo, dove svolge prevalentemente una funzione di segnale rafforzativo[46].

Le dispositif technique de l'arrêt sur image lié au regard à la caméra permet ainsi de doubler à la fois la présence au sens perelmanien et l'effet pathétique au sens technique. Ces deux phénomènes sont en outre renforcés par la répétition, à chaque épisode, du générique. Nous avons ainsi la convergence de trois procédés liés à la fonction de présence dans le générique de série télévisée. Il est à noter que nous les retrouvons même dans les génériques qui souhaitent se démarquer, comme celui de *Desperate Housewives* (idem) qui ne comprend aucun plan issu de

[46] Raffaele di Berti et Dario Piana, « Segnali », art. cit., p. 55 : « Si le nombre de caméras subjectives dans une série est limité, les regards à la caméra sont tout à fait interdits, à très peu d'exceptions près. Leurs rares occurrences sont en fait presque toujours liées à un arrêt sur image : et ce n'est pas par hasard, vu qu'un regard à la caméra n'est pas autre chose qu'une interpellation directe vers le spectateur, une invitation à participer à ce qui est en train de se passer sur l'écran ; l'arrêt sur image est justement l'expédient technique le plus utilisé — avec le zoom — pour rappeler l'attention du spectateur sur les points focaux du texte : une sorte d'avertissement qui te dit "fais attention : ceci est un point important". L'arrêt sur image se trouve toujours à l'intérieur d'autres nœuds textuels comme le générique, les scènes-clés et l'épilogue, où il revêt avant tout une fonction de signal renforcé. » (c'est nous qui traduisons)

la série et où les actrices de la distribution principale n'apparaissent que dans le plan final. Mais nous retrouvons dans ce dernier plan à la fois l'arrêt sur image et le regard à la caméra. Les seules séries à échapper à ce fonctionnement sont celles qui évacuent le générique proprement dit, comme *24 / 24 Heures chrono, The Shield* (idem) ou *Lost / Les Disparus*.

De façon assez étonnante, une série peut renforcer la visée persuasive et la construction de la preuve pathétique en cassant parfois la routine de la répétition du générique. La série *Dawson's Creek / Dawson* l'a fait par deux fois. Le début de l'épisode « The Long Goodbye » (ép. V, 4) remplace la musique habituelle du générique par un morceau mélancolique de piano : à la fin de l'épisode précédent, le téléspectateur apprenait la mort du père de Dawson et le prégénérique de cet épisode montrait le jeune homme seul, à la maison, s'occupant de sa petite sœur. La musique utilisée pour servir de générique à cet épisode, lente et mélancolique, permet à la fois de marquer l'importance de cet épisode et de reconditionner le téléspectateur dans un certain esprit, après la rupture d'une semaine entre la séquence où il apprend la mort du père de Dawson et la reprise de la narration. Un second changement de générique intervient dans la série, lors de l'épisode « Downtown Crossing » (ép. V, 15) : la bande-son est constituée d'une version instrumentale du générique habituel et la bande-image est totalement modifiée. Au lieu des plans habituels, le fond est constitué de nuages qui passent et les noms sont incrustés sur ce défilement. Cette modification peut s'expliquer par le fait que cet épisode est totalement consacré au personnage de Joey Potter, alors qu'habituellement, *Dawson's Creek / Dawson* est une série chorale. Le changement de générique vient donc signifier un changement temporaire d'orientation. De même, bien que l'épisode était largement attendu et que son statut à part était connu du public depuis longtemps, le changement de générique de l'épisode « Once More, With Feeling » (ép. VI, 7) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* était extrêmement signifiant : la musique habituelle est remplacée par un morceau dans l'ambiance de ceux écrits pour les chansons et la bande-image est composée d'un plan fixe montrant une pleine lune sur laquelle sont incrustées les photos des acteurs, leur nom étant inscrit à côté, dans une police différente de l'usage de la série. Ce générique rappelle, d'une certaine manière, ceux des *sitcoms* fantaisistes

des années 1960 et manifeste clairement sa visée de captation liée au statut exceptionnel de l'épisode.

D. De l'éthos du programme à l'ethos de la chaîne : rhétorique, marketing et créativité.

Le générique peut assumer une fonction éthique au sens technique et ce, à deux niveaux : dans le cadre de l'énonciation narrative et dans celui de l'énonciation auctoriale. Dans les deux cas, ces éléments permettent de fabriquer, à travers ces morceaux discursifs, une certaine image de du programme ou des scripteurs. Nous nous intéresserons en premier lieu à l'image de la série, en tant que produit d'une énonciation complexe issue de plusieurs scripteurs qui relèvent à la fois de personnes physiques et de personnes morales.

Cependant, la distinction est parfois difficile. Pierre Beylot, dans *Le Récit audiovisuel*, cite le cas d'*ER / Urgences* :

> Faire la part entre énonciation auctoriale et narrative s'avère cependant délicat dans le cas des génériques dont la fonction est précisément d'assurer la jonction entre le monde de la réalisation et celui de la fiction : il est ainsi fort banal qu'un générique présente à la fois les acteurs et les personnages qu'ils incarnent. Le générique d'*Urgences* (NBC, 1994+) par exemple, montre les principaux protagonistes de l'action au travers de quelques plans rapidement enchaînés qui constituent une figuration métonymique à la fois du type de rôles qu'assument les acteurs, du type de situations diégétiques dans lesquelles sont placés les personnages et du type de narration propre à la série, caractérisée par une forte densité événementielle soulignée par la nervosité du montage. Le générique apparaît alors comme le lieu où se conjuguent ce qui relève de l'énonciation auctoriale (le style de la série et ses acteurs) et de l'énonciation narrative (le monde fictionnel et ses personnages)[47].

Cette confusion, à certains moments, de l'énonciation va ainsi parfois rendre très difficile la distinction entre la preuve éthique du programme et celle du scripteur.

[47] Pierre BEYLOT, *Le Récit audiovisuel*, *op. cit.*, p. 70-71.

1. L'ethos du programme : de l'identification à l'image de marque d'une série ou d'un diffuseur.

Le générique de début a d'abord pour fonction classique de présenter le programme, « d'offrir une préfiguration du récit à venir[48] » et de présenter les principaux thèmes et l'angle du traitement de la fiction télévisée[49]. Cette fonction éthique au sens technique rejoint donc, en quelque sorte, une fonction d'identification, à tel point que le générique est senti comme totalement représentatif[50], voire définitoire, de la série : ainsi, lorsque l'on veut parodier une série ou y faire un clin d'œil appuyé, on en reprend très souvent le générique. C'est le cas d'un épisode de *Chicago Hope / La Vie à tout prix* qui présente un pastiche fort réussi du générique d'*E.R / Urgences*[51] : la direction de l'hôpital engage un cabinet de communication pour créer un spot publicitaire. Le cabinet propose comme spot un pastiche du générique d'*ER / Urgences*, avec les personnages de *Chicago Hope / La Vie à tout prix* dans les situations typiques proposées par la série concurrente. Cet exemple est intéressant en ce qu'il utilise la générique d'une série comme « faux » spot publicitaire : nous avons ainsi une sorte de mise en abyme de l'aspect profondément marketing du générique d'une série télévisée. Et, comme toute stratégie commerciale touchant une marque, l'attention est particulièrement forte en ce qui concerne les problèmes d'identification et d'image de marque[52].

---

[48] *Ibid.*, p. 71.

[49] C'est cette fonction que Tara Ariano et Sarah D. Bunting définissent ainsi : « *Running a highlight reel of wacky, touching, and/or relevant moments from past episodes can give new viewers an idea of what's in store (Mallory almost knocking Elyse over* on Family Ties*, Buffy dusting vamps on* Buffy*). The credits can also do that work using the theme song (*Clone High'*s is basically the pitch for the show, as is* The Dukes of Hazzard*'s)*. » (« Diffuser un montage des moments forts à partir des extraits drôles, touchants et/ou marquants issus d'anciens épisodes peut donner à de nouveaux téléspectateurs une idée de ce qui va arriver (Mallory renversant presque Elyse dans *Family Ties / Sacrée Famille*, Buffy réduisant en poussière des vampires dans *Buffy*). La chanson de la bande originale peut aussi assumer ce rôle : celle de *Clone High* (inédite en France) n'est rien d'autre que le résumé du concept de la série, de même que celle de *The Dukes of Hazzard / Shérif, fais moi peur !* », c'est nous qui traduisons ; in *Television Without A Pity. 752 Things We Love to hate (and Hate to Love) about TV, op. cit.*, p. 189)

[50] Cette idée est contenue dans le nom allemand *Vorspann*, qui signifie à la fois « générique » et « chapeau » (dans le vocabulaire technique de la presse).

[51] Voir l'analyse de cet exemple précis dans la seconde partie de notre thèse.

[52] Un exemple voisin peut être donné dans le début de la quatrième saison de *Dexter* (idem). Le générique de la série nous montre le lever et la préparation (douche, habillage, petit déjeuner…) du personnage principal le matin. Le principe de cette séquence est de traduire la double personnalité de Dexter, policier le jour, tueur en série la nuit. Le générique figure donc tous les événements habituels d'un début de journée, mais sous un angle inquiétant : quand Dexter enfile son tee-shirt, il est cadré en gros plan et le vêtement est collé à son visage, comme lors d'une scène d'étouffement ; le ketchup

La fonction éthique du générique de début est aussi portée par la musique. Nous avons dit qu'elle devait être facilement identifiable. C'est pourquoi les changements de bande-son sont beaucoup plus rares que les modifications de la bande-image. Nous avons déjà cité le cas de *Monk*, et la réaction des téléspectateurs a été à la hauteur de l'événement, qui a déchaîné les passions. Cependant, parfois, le changement de musique de générique est prévue dès le début : c'est le cas de la série *The Wire / Sur écoute.* Mais ce n'est pas un changement du tout au tout : la chanson de chaque saison est en fait une nouvelle interprétation et une nouvelle orchestration de la même chanson. Surtout, elle conditionne, par son style et son rythme, l'horizon d'attente du téléspectateur et, à ce titre, exprime certains aspects du programme. Le tempo très lent de la musique de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, exprimait ainsi clairement la volonté de David Lynch de se démarquer des autres séries télévisées policières, dont les musiques sont généralement plus rapides. Celle de *The X-Files / Aux frontières du réel* plongeait déjà le téléspectateur dans une ambiance mystérieuse et quelque peu angoissante. Parmi les *dramedies*, la chanson très entraînante d'*Ally McBeal* (idem) ou la mélodie légère de *Monk* (idem), au contraire, connotent une forme de gaieté qui annonce la tonalité du programme.

À côté de cet aspect d'identification, la fonction éthique des génériques de fictions télévisées sérielles est plus générale, en ce que le générique crée un horizon d'attente de la série elle-même. En voyant un générique et en le décodant, le téléspectateur « *TV litterate* » peut déjà se faire une idée assez précise du contenu de la fiction télévisée. Cette « *TV literacy* » s'appuie ainsi sur des codes, correspondant le plus souvent aux différents genres télévisés fictionnels[53], et sur des capacités plus globales d'analyse iconographique et cinématographique. Prenons le cas des séries policières dans la période courant de 1990 à 2005 : les éléments

qui accompagne les œufs semble du sang, etc. Or, le début de la quatrième saison est marqué par le fait que Dexter et Rita ont un nourrisson qui ne les laisse pas dormir. Dexter est donc épuisé et le *season première*, quelques minutes après le début de l'épisode, rejoue le générique, mais sans la maîtrise habituelle : la musique est donc distordue et les plans inquiétants, rendus inoffensifs par des changements de cadrage ou d'objets. Le moyen trouvé par les scénaristes et les réalisateurs pour exprimer rapidement le changement majeur dans les données de la série a donc été de changer ce qui exprime au premier chef l'identité du programme.

[53] Nous retrouvons ici la motivation étymologique en français du nom *générique*.

paradigmatiques attendus du générique d'une telle série sont des plans montrant la police au travail, par exemple des scènes de crime, des voitures de police, des policiers en uniformes, le commissariat… La thématique de la série doit en effet être présentée. Du point de vue syntagmatique, dans de telles fictions, nous avons généralement un montage plutôt rapide, des plans mobiles et des cadres assez rapprochés. Raul Grisolia résume cette fonction éthique en termes d'annonce et la commente en fonction de l'énonciation :

> En considérant une série comme un flux, nous nous sommes intéressés à des segments complexes dans lesquels les instances visuelles coïncident avec les instances énonciatives (introduction / intrigue / conclusion). Néanmoins, c'est seulement dans le prologue qui précède l'introduction que les images sont reliées à une instance énonciative ponctuelle : annoncer la série, le genre ou le sous-genre d'appartenance, le sujet, les éléments distinctifs[54].

Cette analyse fait coïncider la motivation étymologique du mot *générique*, la construction éthique et la fonction d'identification et/ou d'annonce. Elle est particulièrement pertinente pour l'analyse des génériques de séries policières dans notre corpus, dans lesquels nous pouvons retrouver des « stylèmes » génériques (au sens de « marqueurs du genre »). En effet, des mouvements de caméra, par exemple, nous semblent pouvoir, dans une sphère culturelle donnée, devenir des éléments signifiants d'une appartenance générique. Ainsi, nous retrouvons de façon étonnante l'utilisation du travelling latéral dans beaucoup de génériques de séries télévisées policières au début des années 1990. Qu'il s'agisse du générique d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*, de *NYPD Blue / New York Police Blues* ou de *Law and Order / New York District*, le travelling latéral est omniprésent. Le cas de *Law and Order / New York District* est un peu plus complexe car, à l'utilisation du travelling latéral, s'ajoutent des travellings verticaux et le zoom, tous ces effets de caméra étant utilisés de manière spécifique, ce qui d'ailleurs nous pousse à dire qu'il y avait vraisemblablement une volonté manifeste de se démarquer des autres génériques de séries policières. Concernant *Homicide : Life on the Street / Homicide*

[54] Raul Grisolia, « L'image-ambiance. Stratégies de mise en scène et de réception des séries américaines », in Marie-Claude Taranger et René Gardies (dir.), *Télévision : questions de formes (2). Rhétoriques télévisuelles*, *op. cit.*, p. 277.

et *NYPD Blue / New York Police Blues*, les choses sont à la fois plus simples et plus marquantes : le générique d'*Homicide : Life on the Street / Homicide* contient un plan de travelling en voiture le long d'une rue, assez exceptionnel quant à sa durée (plusieurs secondes) dans un paradigme de génériques contemporains plutôt rapides ; celui de *NYPD Blue / New York Police Blues* se caractérise, pour sa part, par un recours quasi systématique de son générique au travelling latéral. Ces deux séries jouent donc clairement sur l'affichage de l'utilisation de ce mouvement de caméra, par deux moyens différents : la pause[55] et le matraquage (la « pulsion scopique, dirait Jean-Claude Soulages). Ces travellings sont exceptionnels en ce qu'ils s'affichent et ne respectent pas forcément le cadre assigné traditionnellement à ce mouvement de caméra. Ainsi, le travelling latéral est toujours présent dans les génériques plus actuels des séries policières (par exemple, dans *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts*), mais il est moins prégnant et, surtout, joue un rôle précis et respecte le cadre de l'illusion réaliste : ainsi, par exemple, nous suivons un personnage qui avance (voir le travelling du générique de *CSI Miami / Les Experts Miami* où la caméra accompagne le bateau avançant dans les marécages). Un autre usage classique du travelling est, en début de narration, de présenter le lieu de l'action (le plan large ou le panoramique ont aussi souvent ce rôle). Il se retrouve naturellement en début d'un certain nombre de génériques : ceux des différentes séries *CSI / Les Experts*, qui commencent par un travelling sur chacune des villes concernées (Las Vegas, Miami, New York) ; celui de *Without A Trace / FBI Portés Disparus* qui présente, dans les premiers plans, des vues aériennes d'une ville américaine ; ou encore celui d'*Angel* (idem) qui nous montre par ce procédé Los Angeles de nuit. Nous ne sommes donc pas ici face à un effet, à un stylème, mais à une sorte de degré zéro de l'énonciation filmique, à une grammaire du film. Dans *Homicide : Life on the Street / Homicide*, *NYPD Blue / New York Police Blues* ou *Law & Order / New York District*, il y a, nous semble-t-il, « infraction » à cette grammaire,

[55] Au sens genettien du terme dans sa théorie narratologique : le temps de la narration égale celui de la diégèse.

ce qui nous met face à une poétique, à une figure de style puisqu'il y a écart[56] par rapport à une norme énonciative donnée.

Un autre phénomène — celui de la façon dont est introduit le nom des acteurs — est intéressant à analyser en termes éthiques et est caractéristique de la façon dont une norme varie dans le temps. De travail éthique d'un programme particulier — *Homicide : Life on the Street / Homicide* ou *The X-Files / Aux frontières du réel* —, elle est devenue caractéristique d'un créateur — Chris Carter, par exemple — ou d'un diffuseur — HBO. Trois possibilités de présentation existent : le nom de l'acteur est incrusté sur un plan présentant son personnage ; les noms et les images sont dissociés dans des plans différents ; seuls les noms des acteurs sont présents dans le générique qui ne contient aucun plan de présentation. Le premier cas est le plus ancien, le plus classique et le plus répandu. Cependant, des variations sont possibles, comme le fait Chris Carter dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, qui montre le visage de ses acteurs par l'intermédiaire de leur badge du FBI. Il reprendra le même principe dans *Harsh Realm / Le Royaume*, où il s'agit de badges militaires.

Le second est assez rare : c'est le cas, par exemple, du premier générique d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*. La présentation des noms des acteurs se fait sur un plan noir sur lequel nous voyons des traits blancs, comme si la pellicule n'avait pas été impressionnée et rayée. La nécessité pour le téléspectateur de relier lui-même nom et têtes des acteurs (qui sont regroupées en un ensemble de plans qui précèdent celui de la présentation des noms) peut renvoyer à l'enquête des personnages, à leur quête de coïncidence entre les faits, les preuves et les témoignages. En effet, nous retrouvons dans ces deux cas le lien nécessaire et à chercher entre la sémiose verbale (le témoignage / le nom) et la sémiose visuelle (la preuve / le visage de l'acteur). Ce genre de présentation introduit donc bien un écart

[56] Rappelons qu'il ne s'agit pas d'une norme figée, comme il en existe pour les langues naturelles et, *a fortiori*, artificielles. Il s'agit d'une norme relative, dépendante d'un usage particulier de la « langue » et d'un espace-temps donné, qui est déduite des réalisations singulières de cette langue. La fréquentation régulière de ces réalisations singulières permet au récepteur de créer un usage, la norme relative dont nous parlons, grâce à un phénomène cognitif similaire à celui que Paul Ricoeur nomme « intelligence narrative ». Dans cette conception, les écarts à cette norme sont sentis comme des marques stylistiques, des stylèmes éventuellement rattachables à un genre ou à un idiolecte.

esthétique que le téléspectateur remarque et qui revêt une visée argumentative : cette présentation pique la curiosité du public et influe sa perception du programme.

Le troisième cas s'est assez rapidement répandu ces dernières années, ce qui a même conduit la communauté des fans à créer une expression pour les désigner : « les génériques d'ambiance », dont l'image est fortement rattachée aux chaînes du câble. Un des précurseurs, dans notre corpus, semble avoir été *Oz* (idem), un des premiers *dramas* produits par HBO[57], et le procédé s'est ensuite répandu. Il est intéressant de noter que nous retrouvons, aux commandes aussi bien d'*Homicide : Life on the Street / Homicide* — un *drama* de *network* — que d'*Oz* (idem), les mêmes personnes, Tom Fontana et Barry Levinson. Désormais, ce procédé est utilisé par toutes les séries dramatiques de HBO, comme s'il était devenu une marque de fabrique : les génériques de *Carnivàle / La Caravane de l'Étrange,* de *Deadwood* (idem), de *Rome* (idem), de *John from Cincinnati,* de *The Wire / Sur écoute,* de *Six Feet Under / Six Pieds sous Terre,* d'*Oz* (idem) ou de *The Sopranos / Les Soprano* ont des génériques ne présentant pas les personnages ou les acteurs. Il se peut qu'aucun personnage de la fiction n'apparaisse, comme dans *Six Feet Under / Six Pieds sous Terre* ; un seul peut être vu à l'écran, comme dans le générique de *The Sopranos / Les Soprano*, qui est constitué d'un long plan de Tony Soprano dans sa voiture ; plusieurs peuvent être montrés, mais sans que cela ne soit synchronisé avec leur nom, comme dans *The Wire / Sur écoute* ou *Oz* (idem). Face à cette récurrence, dans la production HBO, qui est par ailleurs reconnue pour la qualité de ses fictions, il est tout à fait possible que ce type de dispositif soit devenu, dans l'inconscient collectif, une marque de cette même qualité. Ainsi quand la chaîne AMC, qui diffusait à l'origine des films du cinéma classique, a lancé la production de séries télévisées, ces dernières — *Mad Men* (idem) et *Breaking Bad* (idem) — proposaient des génériques « à la HBO », c'est-à-dire sans montrer les personnages. FX, pour sa part, a aussi travaillé son positionnement à travers cet axe, avec le générique de séries comme *Nip/Tuck* (idem), *Rescue Me / Les Héros du 11 septembre, Dirt* (idem) ou *Damages* (idem). Les *networks* ont pu aussi, plus ponctuellement, adopter ce genre de dispositif, mais bien plus rarement (notamment

[57] Le procédé avait déjà été utilisé par les *sitcoms* produites par HBO, mais ces programmes n'appartiennent pas à notre corpus.

si nous considérons ce phénomène en termes de proportions : quasiment toutes les séries de chaînes comme HBO ou AMC ne présentent pas leurs acteurs) : *Desperate Housewives*, (idem) par exemple, dans la version longue de son générique, ne montre les héroïnes que sur le dernier plan, de manière groupée, alors que leur nom a défilé dans les animations qui ont précédé.

Alors que ce phénomène semble bien prendre de plus en plus d'ampleur, nous pouvons noter que quelques séries ont fait le chemin inverse, comme *Alias* (idem), diffusé sur le *network* ABC. Les trois premières saisons ont un générique assez peu classique : sur un fond noir apparaissent une à une les lettres formant le titre, en bas à gauche, tandis que d'autres incrustations du titre sont disséminées sur l'écran et tournent alternativement dans le sens des aiguilles d'une montre et dans le sens inverse. Dans le même temps, dans la partie supérieur droite, se succèdent les noms des différents acteurs. Quand le mot du titre est complet, il devient flou et le dernier carton porte seulement « *Created by J.J. Abrams* ». Après la troisième saison, le générique va montrer des images de la série. Le générique de la quatrième saison ne comporte que des plans montrant Sydney Bristow, l'héroïne de la série, en surimpression au milieu de l'écran sur le patron du générique des saisons précédentes. En revanche, pour des raisons de lisibilité, les noms des acteurs se trouvent en bas à droite, à côté du titre. À la saison suivante, nouveau changement de générique : cette fois-ci, il intègre visuellement toute la distribution, en gardant le principe graphique des lettres qui apparaissent une à une et des reprises mouvantes du titre. Chaque présentation de personnage commence par un plan de la taille de l'écran sur lequel sont incrustées les lettres du titre en bas à gauche. Puis, plusieurs images du personnage, en surimpression sur le générique des premières saisons, sont présentées en *split screen.* Le nom des acteurs est incrusté sur la première grande image et peut rester quelques instants supplémentaires sur le kaléidoscope d'images en *split screen*. Ces changements de génériques ont deux raisons possibles : la quatrième saison fait suite au succès au cinéma de *Daredevil*, dans lequel jouait Jennifer Garner, l'interprète de Sydney Bristow. La mettre à l'image dès le générique, c'est peut-être gagner des téléspectateurs qui resteraient pour voir « la série avec l'actrice de *Daredevil* ». Le changement de la saison suivante, encore plus radical, s'explique par le fait que le personnage, à cause de la grossesse de l'actrice, était moins présent à l'écran : il fallait donc mettre en avant le reste de la distribution.

Quelques années auparavant, *Homicide : Life on the Street / Homicide* avait connu des changements du même ordre. Le premier générique de cette série se distinguait de ceux des autres séries policières par le fait que les plans de présentation étaient éclatés (d'un côté les noms, de l'autre les images) et que la majeure partie des autres plans le composant ne concernaient pas le travail de la police, mais l'ambiance de Baltimore. En outre, il était quasiment entièrement filmé en noir et blanc, alors qu'à cette époque, évidemment, le programme était en couleurs. La cinquième saison a connu un changement de générique, à la demande de NBC : la proportion entre les plans d'ambiance et ceux montrant le travail de la police est inversée, les plans montrant les personnages, rassemblés et la présentation, synchronisée. Il se standardise donc et reprend plus largement les codes classiques et les normes des génériques de séries télévisées de cette époque. Puis, au début de la septième saison, le générique, tout en gardant cette nouvelle philosophie, est drastiquement raccourci (passant de cinquante-neuf à vingt-neuf secondes), faisant rentrer encore davantage ce générique dans les normes contemporaines.

Enfin, rappelons l'importance de la typographie dans la construction de l'image de marque de la série. Dans le chapitre précédent, nous en avons parlé du point de vue de l'inscription du titre dans le générique, mais il en est de même pour l'insertion des noms des acteurs. Nous ne reviendrons pas sur le cas de *Monk* (idem) ou de *CSI : Miami / Les Experts Miami* — la présentation des acteurs suit le même principe que celle du titre. Le cas de *Roswell* (idem) est différent. À partir de la deuxième saison, pour les trois acteurs incarnant des personnages d'extraterrestres, l'incrustation du nom est double : elle commence par apparaître en caractères d'écriture extraterrestre, puis elle se transforme en notre écriture. Dans *Alias* (idem), le jeu porte moins sur la typographie du nom des personnages que sur une petite surprise destinée aux téléspectateurs particulièrement attentifs : après le dernier nom d'acteur, en surimpression sur le titre, apparaît pendant la durée d'un photogramme le symbole de l'œil de Rambaldi, <o>, qui joue un rôle majeur dans l'intrigue générale de la série.

De fait, à partir du schéma classique — une présentation synchrone des personnages et un montage de plans issus de différents épisodes —, toute variation peut être interprétée en termes de figure argumentative. En effet, la valeur argumentative d'un générique peut aussi être appréhendée à l'aune de l'« écart

esthétique[58] » entre un générique particulier et la structure habituelle. Or, nous l'avons vu, la notion d'écart est centrale en rhétorique parce qu'elle est liée à celle de « choix neutre ». Tous les dispositifs que nous avons décrits jusqu'ici sont une manière de refuser le choix neutre et doivent donc être interprétés en termes de figures argumentatives portant sur l'ethos.

2. L'ethos des scripteurs.

Nous ne reviendrons pas ici sur le jeu concernant les modalités de présentation des acteurs, qui est passé d'un travail sur l'ethos du programme à celui sur l'ethos des diffuseurs, ces derniers étant une des composantes de la figure plus globale du scripteur en ce qui concerne la fiction télévisée.

Plus spécifiquement, certains créateurs arrivent à créer, à travers les génériques de leurs différentes séries, une « patte » grâce à la récurrence de certains motifs ou de certains dispositifs : ainsi, un téléspectateur attentif rattachera à la pratique de Chris Carter l'usage de l'épigraphe en fin de générique[59] ou la présentation des personnages par le truchement de leur badge d'identification qui, portant la photographie des personnages / acteurs, est un substitut à la fois naturel et original du dispositif habituel. Les *dramas* de HBO ont, comme nous l'avons dit dans le paragraphe précédent, développé un même point commun : le refus de la présentation synchrone du nom de l'acteur et de son visage. Mais, au-delà même de ce parti pris, Alan Ball, par exemple, a réussi à créer une parenté entre les génériques de ses deux séries sur ce réseau, *Six Feet Under / Six Pieds sous Terre* et *True Blood* (idem). Ainsi, certains dispositifs communs aux deux génériques semblent être suffisamment prégnants et évidents pour devenir, dans l'esprit du récepteur, des stylèmes spécifiques[60] : le travelling est très présent ; l'inscription des

[58] Rappelons que l'écart esthétique est « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience » (Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 58).

[59] Le premier aspect sera tout particulièrement développé dans le chapitre de cette thèse consacré aux épigraphes.

[60] Évidemment, ce genre d'hypothèse est à prendre dans le cadre temporel précis de cette étude puisqu'une troisième série peut venir contredire nos hypothèses. Nous travaillons, rappelons-le, sur un objet mouvant.

noms se fait par l'utilisation d'une police blanche ; le titre est présenté en mouvements, et non d'une manière statique. Enfin, la mort est mise en scène à travers un plan présentant, pour *Six Feet Under / Six Pieds sous Terre*, une fleur se fanant ; pour *True Blood* (idem), une carcasse d'ours en décomposition. Dans les deux cas, le dispositif utilisé est celui d'une extrême accélération qui nous montre en quelques secondes le travail naturel de plusieurs jours ou de plusieurs semaines. Le cas peut être beaucoup plus massif, notamment dans le cas des séries dérivées. Ainsi, la convergence entre les génériques des différentes séries de la « franchise *Law & Order* » est particulièrement travaillée[61] : les modes de présentation des acteurs et du titre, le type de montage, certains cadrages, voire certains plans sont repris d'œuvre en œuvre pour signifier l'unicité de la source émettrice. De même, dans le cadre des déclinaisons de la série *CSI : Crime Scene Investigation*, l'utilisation d'une chanson des Who pour chaque générique manifeste la proximité des programmes.

La réception de ces différents phénomènes en tant que tels présupposent un téléspectateur très impliqué dans son visionnage. Un autre dispositif est en revanche repérable par tout téléspectateur un tant soit peu attentif : celui des clips des maisons de production et des diffuseurs en fin d'épisode. Nous avons précédemment dit que le générique de fin semblait moins important, mais ces petits clips mettent particulièrement l'accent sur le nom du créateur de la série, tout en communiquant un certain message sur la façon dont ce dernier voit son travail : ainsi, le clip de Steven Bochco présente-t-il son père jouant du violon et la pointe de l'archet écrit la signature de Bochco, ce qui renvoie à la mise en scène de l'artiste. Ceux des maisons de production de Stephen J. Cannel et David E. Kelley font aussi une large place à leur nom[62]. Celui de Wolf Productions, dirigée par Dick Wolf, joue sur l'homonymie entre le nom propre et le nom commun et montre un loup hurlant la nuit, de même que celui de Marc Cherry, dont le logo représente une cerise souriante et portant de larges lunettes à monture métallique, come Marc Cherry lui-même. Tous ces clips, en rappelant en générique de fin le nom du créateur déjà présent dans le

[61] Voir, en annexes, le tableau synoptique des génériques de ces séries.
[62] Nous commenterons plus particulièrement ces deux clips dans le paragraphe consacré à la fonction métadiscursive car leur mise en scène renvoie clairement aux projets des auteurs et aux conditions de production et de réception de la télévision.

générique du début (sous l'intitulé « *created by*… ») et, assez souvent, à la fin de l'épisode (sous l'intitulé « *executive producer* ») provoquent un double effet d'encadrement de la fiction par le nom du créateur de la série. Nous retrouvons le même effet d'encadrement par le nom et de revendication éthique au sens technique avec le clip de David E. Kelley Productions : une vieille dame est devant la télévision, nous entendons deux notes de musique qui renvoient au générique de *Picket Fences / Un drôle de shérif* — la première série qu'il a créée — et l'incrustation « David E. Kelley Production » vient renverser la vieille femme sur son fauteuil à bascule, sa propre grand-mère, qui s'écrie « *You stinker*[63] ». Est mise ainsi en avant une image du producteur du discours qui se veut dérangeant, non consensuel, au point de renverser les grands-mères qui regardent tranquillement la télévision dans leur fauteuil. Et, en effet, les séries de David E. Kelley ont souvent été commentées du point de vue des thèmes non conventionnels qu'elles traitaient.

Dans le cas de Ten Thirteen Production — qui a été créée par Chris Carter et ne contient pas son nom, mais sa date d'anniversaire —, nous trouvons le logo de la maison de production et une voix enfantine — c'est celle du fils de l'ingénieur du son — dit « *I made this*[64] ». Au-delà de la mise en avant très forte de la personnalité du créateur, il nous semble qu'il y a là un phénomène de signature au sein de l'œuvre que nous pourrions faire remonter à Horace, en comparant, toutes proportions gardées, ce « *I made this* » au « *Exegi monumentum*[65] » des *Odes*. Ces clips jouent donc en quelque sorte une fonction éthique : en martelant l'identité du créateur (par son nom, un élément de son identité — la date de naissance pour Carter — ou la mise en scène de la famille — le père de Steven Bochco ou la grand-mère de David E. Kelley) par l'intermédiaire d'un dispositif spécifique, ils traduisent un certain état d'esprit du créateur ou du producteur, ils lui permettent de développer un discours sur la façon dont il voit leur métier et de donner des clés pour comprendre leur œuvre.

Généralement, ces petits clips sont stables : ils ont une forme qui reste la même tout au long de leur exploitation, garantissant ainsi d'une certaine manière la

[63] Cette expression familière, qui signifie « espèce d'ordure », est même, sous la forme orale « *you stinka* », le nom de domaine du site de David E. Kelley Production (www.youstinka.com).
[64] Nous pourrions traduire cela par « c'est moi qui ai fait ça », le « *I* » étant particulièrement accentué.
[65] Horace, *Odes*, livre III, ode XXIV, v.1.

stabilité de l'énonciateur, condition première à la constitution d'une œuvre[66]. À ce titre, le cas de Stephen J. Cannell est intéressant car, sur un schéma identique — Stephen J. Cannell est assis à son bureau, tapant à la machine, puis prend la feuille et la jette ; cette dernière virevolte pour venir former le « C » du logo de la maison de production —, la clip a varié dans le temps[67] : nous voyons ainsi le producteur vieillir et son environnement symboliser de plus en plus son succès (d'une petite pièce dans le premier, il est passé à un bureau chargé de récompenses dans les derniers). Cet exemple d'évolution est sans doute à mettre en relation avec le fait que c'est, à notre connaissance, le seul clip qui montre le producteur en question réellement, et non symboliquement (comme dans le cas de Marc Cherry, figuré par une cerise à apparence humaine). La question s'est donc posée de savoir si l'image de Stephen J. Cannell devait rester toujours la même ou changer. L'option suivie a ainsi permis un travail extrêmement intéressant sur l'image même du créateur : jeune dans un petit bureau ou une pièce reflétant sans doute ses goûts personnels (voir la maquette de bateau, par exemple, ou la vieille machine à écrire qui trône dans l'étagère derrière lui), puis producteur à succès dont les récompenses s'affichent, de plus en plus nombreuses, sur le mur de son bureau. Le logo de la maison de production n'est donc plus seulement le signal de l'origine du programme, mais se met à fonctionner comme une sorte d'argument d'autorité : la série que vous venez de voir s'inscrit dans une œuvre largement encensée par le public et la critique. Nous avons ainsi dans ce cas une illustration au sens propre de la fonction de « crochet » du nom propre :

> Activé dans le discours, le nom propre en tant que "crochet" attribue des caractéristiques — stables ou changeantes, réelles ou fictives – au référent, et c'est pourquoi un nom propre ne réfère pas à la personne "en soi", mais à un certain aspect de la personne tel qu'il est perçu par l'interlocuteur[68].

---

[66] Voir Inger Østenstad, « Quelle importance a le nom d'auteur ? » in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n°3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, url : http://aad.revues.org/index665.html, p. 3.

[67] Nous proposons une illustration de quelques-uns de ces changements en annexes.

[68] Inger Østenstad, « Quelle importance a le nom d'auteur ? », art. cit., p. 6. Inger Østenstad dit plus également : « Un nom propre ne décrit pas ; il fonctionne comme un "crochet" (*peg*) auquel on peut accrocher des descriptions. » (*ibidem*)

Ici, ces caractéristiques, qui sont données par le producteur lui-même et relèvent donc de l'ethos, sont des descriptions évolutives qui permettent à Stephen J. Cannell de signifier sa place de plus en plus grande dans le monde de la production télévisée tout en maintenant la cohérence de son œuvre à travers la persistance de son nom et de celui de son entreprise :

> Le nom propre, en tant que désignateur rigide appelé à assurer la continuité de la référence, permet une variation illimitée de descriptions, chargées d'affectivité aussi bien l'acte de nommer que la relation de celui qui nomme à ce qui est nommé[69].

En ce qui concerne les maisons de production qui ne contiennent pas, dans leur nom, le nom des producteurs, l'effet est un peu différent. L'ethos n'est plus rattaché, par la mention du nom, à une personne particulière, mais à une entité dont le nom peut développer des réseaux connotatifs qui créent une image de l'énonciateur. Ainsi, Heel & Toe, créée par Paul Attanasio et Katie Jacob, a un nom faisant référence à une technique de conduite de course automobile, utilisant le talon (*heel*) et les orteils (*toe*). Le clip présente une ballerine de boîte à musique qui tourne sur elle-même, accompagnée de quelques notes de musique mécanique. D'un coup surgit un pied chaussé de cuir noir qui vient écraser la ballerine. Nous retrouvons dans l'image la tension entre la pointe/les orteils (la ballerine) et le talon (la chaussure noire). L'image véhiculée permet ainsi d'exprimer un parti pris de différence, que ce soit à travers la violence des images (qui traduit une sorte d'anti-conformisme) et l'évocation de la vitesse, ou à travers le nom d'une technique particulière de conduite qui peut exprimer l'idée de virtuosité des employés de cette maison de production. Nous pouvons déduire la même revendication d'originalité dans le nom de la maison de production de J.J. Abrams : Bad Robot Productions. En effet, dans la vulgate SF la plus répandue, un robot ne peut être que bon, puisque soumis aux trois lois de la robotique qui l'empêchent de nuire aux humains[70].

[69] *Ibid.*, p. 7.
[70] Voir les différents ouvrages d'Asimov, qui n'est pas l'inventeur de la notion de robot, mais qui est le premier à avoir développé de façon cohérente l'univers fictif de la robotique.

Cependant, aux origines, dans *R.U.R. (Robots Universels de Rossum)*, la pièce de théâtre de l'écrivain tchèque Karel Čapel qui a inventé le nom même de *robot*, le père Rossum intègre dans les travailleurs artificiels que la famille crée une base de données qui permet aux robots de ressentir des émotions et de se construire une personnalité à partie des expériences qu'ils vivent. Cette « humanisation » des robots va leur permettre de se rebeller et d'exterminer les hommes. Nous avons donc un double mouvement, suivant le degré de connaissance des récepteurs : une distanciation par rapport à la vulgate de la culture populaire la plus répandue (c'est-à-dire par rapport à Asimov, l'auteur le plus connu sur le thème des robots) et un retour aux sources pour les personnes les plus au fait de l'histoire de la science-fiction. Dans les deux cas se dégage un ethos qui marque une forte connaissance de la culture populaire et un positionnement d'expert dans cette sphère partagée par les fans. Nous retrouvons ce même effet d'appartenance dans le nom et le clip de Mutant Ennemy Inc[71], sans, cependant, le discours sous-jacent que l'on pouvait décoder dans le cas de Bad Robot Productions. Bien évidemment, le cinéma, et notamment le cinéma populaire, est aussi une référence courante : ainsi, la maison de production Bad Hat Harry utilise un carton montrant deux hommes sur une plage, avec l'aileron d'un requin qui dépasse de la ligne d'horizon. Celui de droite dit à celui de gauche, qui porte un bonnet de bain noir, « *That's some bad hat, Harry* ». Cette phrase est une citation du film *Jaws / Les Dents de la mer*, considéré comme le premier *blockbuster* du cinéma américain, et un des films préférés de Bryan Singer[72].

C'est donc la personnalité du créateur qui est mise en avant à travers ses clips, pour lesquels ils déclarent avoir une grande liberté de ton et de réalisation. Ces clips semblent en effet être l'un des derniers espaces sur lesquels les chaînes ne souhaitent pas particulièrement avoir prise.

[71] Joss Whedon s'amuse d'ailleurs souvent à varier son clip. Par exemple, le personnage qui traverse l'écran peut, en décembre, porter un bonnet de père Noël. Lors de l'épisode « Once More, With Feeling » (ép. VI, 7), l'épisode musical de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, Joss Whedon lui prête sa voix pour le faire chanter.

[72] Cette maison de production est dirigée par Bryan Singer, le réalisateur du film *The Usual Suspects*. C'est sans doute à la suite du clip de sa maison de production qu'il a été sollicité par l'équipe de 30-Second Bunnies pour prêter sa voie à la version réduite des *Dents de la mer* tournée par des lapins.

E. La fonction métadiscursive : le générique comme nouvel espace de lecture.

Le générique, peut aussi assumer une fonction métadiscursive[73], en mettant en scène les conditions de production de la série télévisée. Ainsi, dans le générique de la série *Oz* (idem), certains plans montrent Tom Fontana, créateur de la série et scénariste de tous les épisodes, se faire tatouer le mot « Oz » sur le bras. Il est d'abord exceptionnel qu'un générique montre un des créateurs ou un scénariste de la série (seuls les acteurs ont généralement droit à cette exposition) et cette simple présence est déjà signifiante en elle-même, puisqu'elle met en avant le rôle du scénariste dans la création de la fiction[74]. Le concept même de tatouage peut être une allégorie de l'acte d'écriture non seulement comme graphie, mais encore comme acte créatif qui rend visible le monde intérieur et réalise (au double sens cinématographique et étymologique) l'abstraction de la pensée et du monde fictif. Nous pouvons également citer, bien que ce second exemple soit plus ponctuel, les deux plans du générique de *The Wire / Sur écoute* montrant, pour le premier, une caméra de surveillance, pour le second ce qu'enregistre cette même caméra. Nous avons certes là une mise en abyme de l'action de filmer, mais le discours va plus loin : deux personnages aperçoivent cette caméra de surveillance et nous voyons, à travers elle, un jeune homme prendre un caillou et le jeter sur la caméra. Le plan est donc désormais vu à travers un objectif fêlé et par une caméra dont la positon a changé, réduisant ainsi l'intérêt de ce qui est filmé. En outre, ce plan reprend le code de représentation des images de surveillance (noir et blanc, images ayant une mauvaise résolution), code que nous pouvons rapprocher du style vidéographique par opposition au style cinématographique attaché à l'idée de *Quality TV*. Notons que ces deux plans, alors que le générique change à chaque saison, ont été maintenus d'année en année ; cette répétition en fait des marqueurs de présence et oblige le récepteur à en déduire quelque chose. Ainsi, ces deux plans peuvent être l'expression d'un double projet chez les créateurs de la série : un souci prégnant de

[73] Signalons dès maintenant que la métadiscursivité se fondant sur la parodie et le pastiche, genres par essence polyphoniques et métadiscursifs, ne sera pas traitée ici, puisqu'il s'agit essentiellement de programmes comiques qui sont hors de notre corpus.

[74] Cette différence de ce générique avec une forme plus usuelle était déjà soulignée par le fait que le nom des acteurs principaux n'était pas présenté sur des plans de ces acteurs, mais sur des plans de groupes ou des plans montrant des objets.

réalisme (plusieurs policiers de Baltimore ont travaillé sur la série) et une exigence de qualité, par ce geste de casser la caméra de surveillance, qui traduit le refus du style vidéographique et le primat donné à la médiation des experts que sont David Simon, Ed Burns et leurs conseillers techniques. Ce même refus du vidéographique peut se lire dans les deux bandeaux horizontaux qui encadrent les plans du générique d'*Oz* (idem), identiques à ceux qui se trouvent sur l'écran lors d'une diffusion à la télévision d'un film de cinéma en 16/9. Cependant, cette référence est sur-signifiée par le fait que ces bandeaux ne sont pas noirs, comme habituellement, mais blancs. Il n'y a donc aucun doute possible : il ne s'agit pas de bandeaux purement techniques, mais bien d'une volonté précise et d'une référence assumée de la part des créateurs.

Cependant, la fonction métadiscursive du générique de début est assez peu souvent réalisée et ce sont surtout les clips des maisons de productions, dont nous avons déjà parlé, qui assument cette fonction. Ainsi le clip de la maison de production de Stephen J. Cannel le présente-t-il écrivant à la machine (et non à l'ordinateur). La feuille de la machine s'envole alors et vient écrire le C de Cannel. Ce clip, s'il revêt bien sûr une dimension éthique au sens technique, montre aussi l'acte de naissance d'une fiction et, par là, joue également un rôle métadiscursif. Caroline Eades a, dans son article « La réflexivité télévisuelle aux États-Unis », évoqué ce cas :

> La télévision américaine ne se contente pas de dire ce qu'elle a été et ce qu'elle est ; elle se plaît également à souligner comment elle fonctionne, par la référence à ses ressources humaines et financières. Un accent particulier est mis sur la contribution des scénaristes à la production télévisuelle, notamment dans les émissions de fictions et dans les "talk shows". Le cas de Stephen J. Cannel est exemplaire à cet égard, puisqu'il apparaît à l'écran comme producteur, comme scénariste et parfois comme acteur. Son nom figure, en effet, au générique des séries produites par sa société, Cannel Entertainment Inc., dont le logo comporte, en outre, un plan de Cannel arrachant une feuille de sa machine à écrire et signalant ainsi sa contribution en tant que scénariste. Enfin, il lui arrive de participer à certains épisodes de la série *Le Rebelle* où, avec une ironie presque hitchcockienne, il joue le rôle de l'ennemi juré du protagoniste. Les commentaires en voix-off du personnage-narrateur de *Magnum P.I.* ou le gros plan sur une machine à écrire au générique de *Murder She Wrote* constituent des occurrences similaires de cette mise en évidence du caractère fictionnel du programme par la mise en image des diverses

étapes de sa fabrication (écriture, production, tournage)[75]. Les génériques de certaines séries américaines sont donc des lieux tout désignés pour permettre à la télévision de se montrer comme machine à produire des fictions, par opposition à la transparence caractéristique des "soap operas" ou des séries hyperréalistes qui plongent immédiatement les téléspectateurs dans l'action ou l'ambiance du récit[76].

Caroline Eades définit ainsi le générique comme un lieu où s'exhibe la dimension métadiscursive de la fiction télévisée. Les clips des maisons de productions sont souvent le lieu de cette métadiscursivité : ainsi le clip de Ten Thirteen présente le bruit d'un vieux projecteur de cinéma. Il y a là une double mise en abyme : mise en abyme de l'acte créatif, donc de la production, par les mots « *I made this* », comme nous l'avons déjà souligné, et mise en abyme de la diffusion par l'habillage sonore[77]. Ce second aspect est plus rare et, partant, plus intéressant. Le générique de la série comique *Dream On* (idem)[78] peut être lu, lui aussi, comme une expression métadiscursive, non de la diffusion, mais de la réception : il nous montre en effet le protagoniste qui grandit devant les séries dramatiques de l'âge d'or de la télévision américaine. Le personnage est donc le double du téléspectateur et ce générique exprime la filiation de cette série avec celles qui l'ont précédée, voire peut être pris comme le signe que la série et la télévision sont, par essence, intertextuelles et prises dans le flux de la diffusion[79]. Le clip de David E. Kelley met lui aussi en exergue la réception, même si c'est de façon plus ironique : nous pouvons

[75] Rappelons que, malgré ce que peut faire croire la syntaxe, ni *Magnum P.I. / Magnum* ni *Murder, She Wrote / Arabesque* ne sont des séries de Stephen J. Cannell. La première a été créée par Donald P. Bellisario et Glen A. Carson et produite par ces deux mêmes personnes ; la seconde est le fruit de l'imagination de Peter S. Fischer, Richard Levinson et William Link.

[76] Caroline Eades, « La réflexivité télévisuelle aux États-Unis » in Pierre Beylot (dir.), *La Télévision au miroir (2)*.- Paris : L'Harmattan, revue « Champs visuels » n° 9, mars 1998, p. 63.

[77] Le choix du projecteur de cinéma peut s'expliquer, d'après nous, de deux manières : il était d'abord difficile de trouver un son qui, à lui seul, exprime l'idée de télévision, sans copier le bruit de la neige ou de l'extinction de l'image télévisuelle qui constituent l'habillage des fictions HBO. Le cinéma était, dans ce cas, le *medium* le plus proche. Ensuite, le cinéma est une référence importante de Chris Carter et de nombreuses intrigues de *The X-Files / Aux frontières du réel* sont reprises de films mineurs. Enfin, il peut aussi s'agir de dire que la série télévisée est, au même titre que le cinéma, une réelle culture populaire.

[78] Rappelons que cette série appartient à notre corpus secondaire. La mise en scène de la réception ne nous semble pas, en tant que telle, spécifiquement liée à la dimension comique de la série — les différentes mises en scène du fan dont nous parlerons dans notre deuxième partie le montreront —, mais nous n'avons pas trouvé d'exemple similaire dans des *dramas* et des *dramedies*.

[79] Voir, en introduction, notre précédente réflexion à ce sujet.

voir, à travers l'image de la grand-mère qui tombe avec son fauteuil, l'expression de l'idée que la télévision a un pouvoir sur les gens par le fait qu'elle entre dans les foyers (à l'image du nom du créateur qui surgit de l'écran pour occuper l'intégralité de l'espace de la pièce comprise dans le champ de la caméra). Cependant, le ton de la grand-mère met à distance ce qui pourrait paraître inquiétant dans cette idée, d'autant plus qu'il s'agit de la grand-mère même de David E. Kelley et qu'il y a peu à parier qu'il y ait une quelconque idée d'agressivité dans cette mise en scène.

Cependant, le cas de métadiscursivité concernant la diffusion et la réception le plus intéressant est celui des clips de HBO : d'abord, leur place est singulière, puisqu'ils sont au nombre de deux et se trouvent donc au tout début de l'épisode pour le premier et en toute fin pour le second. Ensuite, ces clips miment la manifestation technologique, si nous pouvons dire, de la télévision[80] : le premier présente la neige de l'écran, puis le logo de la chaîne apparaît ; le second montre le logo de la chaîne, puis l'image disparaît en s'amenuisant vers le centre de l'écran, comme lorsqu'on éteint le poste, avec le bruit caractéristique du téléviseur à ce moment-là. Ce dispositif est à mettre en relation avec l'image que souhaitait projeter la chaîne, avec son slogan « *It's not TV, it's HBO* » [81]. C'est à notre connaissance le seul cas de métadiscursivité qui mette à ce point en scène le *medium* en tant que tel, dans ses caractéristiques techniques. Cela rejoint ce que nous disions de la réflexivité de la télévision et de sa propension à se mettre en scène en tant que *medium*. Un autre cas un peu extrême de métadiscursivité dans les séries télévisées est constitué par le clip de la maison de production There's lunch, qui a notamment produit *Everybody loves Raymond / Tout le monde aime Raymond* : il s'agit d'une assiette qui est posée sur une table, avec les couverts, mais le contenu de l'assiette change régulièrement. Il nous semble qu'on peut y voir une mise en abyme du

[80] Manifestation désormais un peu datée, étant donné la disparition progressive des téléviseurs à tube.

[81] Nous retrouvons la même idée dans le slogan de Canal Plus : « Au moins, pendant que vous regardez Canal Plus, vous n'êtes pas devant la télévision », détourné par les Guignols de l'Info, lors du licenciement de Pierre Lescure : « Maintenant, quand vous regardez Canal Plus, vous êtes bien devant la télévision ». HBO était d'ailleurs le modèle des fondateurs de Canal Plus, qui souhaitaient faire une HBO à la française. Notons que, si la programmation de la chaîne française était à l'origine plutôt conforme à celle de son modèle (films en exclusivité, sport), Canal + n'a que très récemment réussi à franchir le cap de la production de séries télévisées de qualité, et à un rythme trop peu soutenu pour rivaliser avec son modèle.

concept même de sérialité, avec ses deux éléments majeurs : la récurrence (l'assiette, les couverts, le geste) et la variation (le contenu de l'assiette qui change). Nous atteignons donc un degré d'abstraction supplémentaire dans le niveau de réflexivité du générique[82].

Si nous reprenons la citation de Caroline Eades, nous ne pouvons qu'être d'accord avec sa conclusion sur l'aspect monstratif du générique, mais nous devons restreindre certaines de ses affirmations. En effet, lorsqu'elle oppose des séries qu'elle ne définit guère clairement d'un côté et les *soap operas* et les séries hyperréalistes de l'autre, il est impossible de souscrire totalement à cette vision puisque notre analyse qui se fonde uniquement sur des séries dramatiques dont toutes ne sont pas hyperréalistes, montre bien que ces phénomènes sont présents dans ce genre que Caroline Eades exclut de son travail. D'autre part, les clips des maisons de productions n'appartiennent pas, bien évidemment, à un genre particulier, ce qui, là encore, restreint la portée de l'affirmation de Caroline Eades quant à la supposée transparence des *soap operas* ou la plongée *in medias res* des séries hyperréalistes.

Si nous sommes d'accord avec sa conclusion sur l'aspect monstratif du générique, nous ne pouvons souscrire à l'opposition qu'elle dresse entre certaines séries télévisées : pour nous, tous les types de séries sont capable d'accueillir ce type de commentaire métadiscursif. Nous pouvons seulement peut-être dresser une liste des créateurs, des scénaristes, des producteurs, voire des chaînes, plus ou moins enclins à ce type de métadiscursivité. Il s'agirait donc davantage d'une question de personnes que de genres. Il est courant de dire que l'extrême concurrence de l'industrie télévisée oblige les créateurs à rentrer dans un moule standardisé et à n'en pas sortir pour plaire au plus grand nombre. Or, l'aspect métadiscursif du générique est l'un des éléments qui manifestent très clairement la personnalité du créateur. Toute fiction sérielle — qu'elle soit littéraire, radiophonique ou télévisuelle — balance entre le pôle de la standardisation et celui de l'originalité :

[82] En dehors de notre corpus, la série *The Simpsons / Les Simpson* met en œuvre un procédé du même ordre dans son propre générique. Deux éléments sont modifiés à chaque épisode : la phrase qu'écrit Bart sur le tableau noir et la façon dont s'installent les cinq personnages devant la télévision. Un autre est également modifié régulièrement, même si c'est moins souvent : il existe une vingtaine de versions différentes pour le solo de Lisa quand elle quitte son club de musique.

cette opposition, par exemple, parcourt l'ouvrage de Danielle Aubry. Il nous semble que, contrairement à ce qui se passe en France, l'industrialisation de la télévision américaine permet paradoxalement une plus grande expression personnelle.

Enfin, la métadiscursivité du générique s'exprime également à travers un usage spécifique qu'en font certains créateurs en le transformant en un nouvel espace de lecture pour les téléspectateurs. Ainsi, très souvent dans les séries de Chris Carter, les personnages secondaires ou les pseudonymes que prennent les héros sont issus des noms réels des membres de l'équipe.

Ainsi, dans l'épisode « Shadows » (ép. I, 6), le nom d'Howard Graves peint sur sa place de stationnement est remplacé par celui de Tom Braidwood, un assistant réalisateur qui joue aussi le rôle de Frohike, l'un des Bandits solitaires. Le coiffeur de Gillian Anderson a donné son nom au parlementaire britannique de l'épisode « Fire » (ép. I, 12) : Malcom Marsden. Dans « E.B.E. » (ép. I, 17), les Bandits solitaires fournissent de fausses identités aux deux héros : Dana Scully prend le pseudonyme de Val Stetoff ; or, Vladimir Stetoff est le nom d'un premier assistant-réalisateur ; Fox Mulder prend celui de Tom Braidwood. Le nom de l'agent Nemhauser de l'épisode « Grotesque » (ép. III, 14) vient de celui du responsable de la post-production, Lori Jo Nemhauser. Dans « Piper Maru » (ép. III, 15), le plongeur Gauthier tire son nom de celui du responsable des effets sonores, Dave Gauthier. Dans l'épisode « José Chung's *From Outer Space* » (ép. III, 20), le détective Manners est ainsi nommé à cause du réalisateur Kim Manners. Le nom de John Gillnitz se retrouve dans de nombreux épisodes : « Wetwired » (ép. III, 23), pour désigner un homme tué dans un hamac ; « Leonard Betts » (ép. IV, 12), pour nommer l'homme qui est au bar ; « Christmas Carol » (ép. V, 6), où il sert de nom à la personne qui apporte l'analyse ADN ; « Dreamland II » (ép. VI, 5), épisode qui construit une théorie selon laquelle Saddam Hussein est en réalité un acteur de théâtre dont le nom est John Gillnitz ; « Theef » (ép. VII, 14), , dont le reporter porte ce nom ; « Jump the Shark » (ép. IX, 15), enfin, pour désigner l'homme possédant l'arme biologique. Or, ce nom est la contraction de ceux de John Shiban, Vince Gilligan — deux scénaristes de la série — et Frank Spotnitz — scénariste et

producteur exécutif[83]. Ce nom est même utilisé dans une autre série de Chis Carter : l'épisode « Cap'n Toby » (ép. I, 12) de *The Lone Gunmen / Au cœur du complot* présente un personnage de créateur-producteur de programmes jeunesse nommé John Gillnitz.

Dans « Tugunska » (ép. IV, 8), l'officier des douanes qui interroge le premier messager à l'aéroport s'appelle Vince, qui est le prénom de Vince Gilligan. Le milicien incarcéré en rapport avec les explosifs découverts au début de l'épisode s'appelle Mayhew, tout comme les deux nouvelles scénaristes de la série. Dans la seconde partie de l'histoire, « Terma » (ép. IV, 9), le pseudonyme russe que prend Krycek, Comrade Arntzen, vient du nom de Val Arntzen, un des membres de l'équipe des décors. La responsable de l'équipe de sauveteurs de l'épisode « Unusual Suspects » (ép. V, 3) s'appelle Michele Fazekas ; or, ce nom est celui de l'assistant du scénariste et producteur exécutif Frank Spotnitz, Michael Fazekas. Dans « The Amazing Maleeni » (ép. VII, 8), un personnage s'appelle Billy LaBonge, du nom du second directeur de la photographie, Bob LaBonge.

Une fois, les scénaristes ont même modifié leur nom par rapport à l'actualité. Ainsi, pour l'épisode « Die Hand Die Verletzt » (ép. II, 14), Glen Morgan et James Wong avaient modifié leur nom en générique de début en « James "Chargers" Wong » et « Glen "Bolts Baby" Morgan ». En effet, deux jours après la diffusion aux États-Unis de cet épisode avait lieu le vingt-neuvième Super Bowl qui voyait s'affronter les Diego Chargers et les San Francisco 49ers, qui s'inclinèrent devant leurs adversaires.

Parfois, il y a même référence à un générique appartenant à ce que nous pourrions appeler la « constellation Carter ». Dans « Never Again » (ép. IV, 13), Ed Jerse emmène Scully dans un établissement appelé le Hard Eight. Or, c'est le nom de la société de production de Glen Morgan et James Wong, à qui l'on doit *Space : Above and Beyond / Space 2063*. Dans « Sein Und Zeit » (ép. VII, 10), le personnage d'Amber Lynn LaPierre tient son prénom de l'assistant de Chris Carter sur *Harsh Realm* (idem), Amber Woodward.

[83] À l'exception de « Wetwired » qui fut écrit par Matt Beck, tous les épisodes faisant apparaître un personnage nommé John Gillnitz ont été écrit par le trio d'auteurs concerné.

Ce phénomène, bien que massif chez Chris Carter, n'est pas son apanage, à tel point que les fans américains parlent, pour ce type de phénomènes, d' « *Easter Eggs* », c'est-à-dire d'œufs de Pâques cachés dans les épisodes[84]. Dans *Dawson's Creek / Dawson*, le réalisateur rencontré par Dawson, dans l'épisode « Hotel New Hampshire » (ép. V, 8), se nomme Olivier Chirchick, partageant ainsi le même patronyme que la secrétaire de production de la série ; dans « Sleeping Arrangement » (ép. V, 12), la petite amie de Pacey s'appelle Melanie Shea Thompson, reprenant ainsi en partie le nom de l'assistante du producteur exécutif, Melanie Shea. L'épisode « The Importance of Not Being Too Earnest » (ép. VI, 3) met en place un dispositif à la fois plus discret et plus compact : lorsque le téléspectateur voit l'écran, par deux fois, de l'ordinateur de Joey, la plupart des adresses électroniques visibles dans sa boîte mail correspond à des noms de membres de l'équipe de la série. Ce ne sont là que quelques exemples qui pourraient être multipliés, étant présents dans quasiment toutes les séries de notre corpus.

Ce nouvel espace de lecture qui s'ouvre ici permet, outre un aspect ludique, de réhabiliter le générique de fin. Ce dernier est généralement plutôt mal considéré : les directeurs de chaîne, de peur que les téléspectateurs ne partent avant la fin de ce générique et manquent les annonces publicitaires, ont tendance à accélérer son défilement ou à scinder l'écran en deux afin de montrer en même temps le générique de fin de l'épisode et l'annonce du programme suivant[85]. Par ailleurs, les téléspectateurs changent souvent effectivement de chaîne quand arrive le générique de fin. En instituant ce petit jeu, Chris Carter met à égalité le générique de début et celui de fin, de même que les personnes qui y sont nommées.

F. Génériques conceptuels et fonction métagénérique.

Certains génériques peuvent enfin être qualifiés de conceptuels : ils présentent au téléspectateur le concept à l'origine de la série et ce dernier institue un

[84] Cette expression est également utilisée pour désigner les bonus cachés dans les DVDs.
[85] C'est ce que TF1 a fait pendant quelques temps à partir de l'année 2006.

pacte générique[86]. Le générique présente ainsi les éléments que le téléspectateur doit connaître pour appréhender correctement l'épisode et qui définissent le cadre de la fiction.

Historiquement, le premier cas semble être celui de *The Fugitive / Le Fugitif*[87], dont le générique présente, par le biais d'une voix hors-champ, la situation particulière de Richard Kimble[88]. Il permet au téléspectateur de comprendre le statut spécifique du personnage dans la société et d'avoir connaissance des éléments nécessaires à la compréhension de l'épisode.

Le procédé a été repris plus tard par *The Pretender / Le Caméléon*, à une époque où ce type de générique est rare, et les affinités narratives entre les deux séries ne sont sans doute pas étrangères à ce choix. Dans *The Pretender / Le Caméléon*, nous sommes clairement dans le cadre d'un pacte générique :

---

[86] Par souci de clarté et pour éviter les homophonies — sources possibles d'erreurs et d'incompréhension —, nous avons choisi de donner le nom de « fonction métagénérique » à la fonction du générique qui consiste à créer le pacte de lecture, ou pacte générique, de la série.

[87] Rappelons que cette série appartient à notre corpus secondaire. Les séries présentant un générique conceptuel explicite semblent avoir eu leur âge d'or dans les années 60. Outre *The Fugitive / Le Fugitif*, on peut aussi citer *Mission : Impossible* (idem).

Dans le cadre des *sitcoms*, le générique de *Green Acres / Les Arpents verts* est aussi très connu. Il présente l'idée de départ de la série, ce que les Américains appellent le *pitch* : un avocat new-yorkais, dont le rêve a toujours été d'être fermier, achète une ferme et s'y installe avec sa femme qui n'imagine pas un instant une vie possible à la campagne. Le générique va donc, par une chanson, expliquer l'opposition des deux personnages et le succès du projet d'Oliver. Cette chanson est soutenue par une bande-image qui nous montre les personnages en train de chanter : nous sommes donc dans une présentation qui reprend les codes de la comédie musicale. Ici, les choses sont claires, il n'y a pas d'interprétation de la part du téléspectateur. La différence flagrante avec la présentation de *The Fugitive / Le Fugitif* est l'absence de voix hors-champ : ce sont les personnages qui expriment leurs sentiments, leurs envies et leur histoire. Notons également que la présentation par le biais de la comédie musicale semble particulièrement adaptée à la dimension comique de la série, ce qui peut expliquer qu'on ne la retrouve pas dans les *dramas* et les *dramedies*. Cependant, l'aspect narratif, lui, n'est pas spécifiquement lié à la *sitcom* : la présentation de *The Fugitive / Le Fugitif* relève aussi de la dimension narrative mais est une *diegesis* alors que, dans le cas de *Green Acres / Les Arpents verts*, nous sommes dans le cas d'une *mimesis*.

[88] Ce générique raconte l'histoire qui a mené Richard Kimble à sa situation de fugitif et sa quête du manchot qui sous-tend toutes ses aventures : « Son nom : Richard Kimble. Profession : médecin. Destination : une prison d'État. Ironie du sort : Richard Kimble est innocent. Reconnu coupable, Richard Kimble fut incapable de prouver que, quelques instants avant de découvrir le cadavre de sa femme, il avait vu un homme, un manchot, courir autour de sa maison. Richard Kimble songe à tout cela tandis qu'il contemple le monde extérieur pour la dernière fois. Partout ce n'est que ténèbres. Mais dans l'ombre, le bras du destin s'apprête à agir ». Il s'agit du générique de la première saison de la version française (nous n'avons pu avoir accès à des épisodes en version originale). La suite du générique montre le déraillement du train et l'évasion de Richard Kimble (sans texte). La voix hors champ dit ensuite : « *Le Fugitif*, avec David Janssen dans le rôle du fugitif, [nom d'acteur], [nom d'acteur], [nom d'acteur], ainsi que [nom d'acteur]. Aujourd'hui, [tire de l'épisode] ».

> There are pretenders among us. Geniuses with the ability to become anyone they want to be.
>
> In 1963, a corporation known as the Centre isolated a young pretender named Jarod and exploited his genius for their research.
>
> Then, one day, their pretender ran away...[89]

La fonction métagénérique est ici très claire, puisque nous nous situons devant un être extraordinaire, dont nous devons accepter les particularités et les dons pour comprendre pleinement l'épisode. Nous ne sommes pas face à un être normal dans des circonstances exceptionnelles (ce qui est le cas de Richard Kimble) mais, au contraire, face à un être exceptionnel dans des circonstances normales (puisque Jarod, au cours des différents épisodes, aidera des gens injustement condamnés ou mis au ban de la société et découvrira notre culture, tant artistique — à un moment, il découvre les Beatles et s'étonne qu'un groupe puisse s'appeler ainsi[90] — que culinaire — un des *gimmicks* de la série est que Jarod mange à chaque épisode un nouvel aliment, généralement simple, et qu'il s'enthousiasme pour lui).

Mais le pacte générique ne s'arrête pas là, nous semble-t-il, pour *The Pretender / Le Caméléon*. En effet, après ce texte, le générique nous montre différentes apparences de Jarod, en coupes franches très rapides, puis le titre de la série apparaît en incrustation au-dessus du fameux dessin de Léonard de Vinci, *L'Homme de Vitruve*. Le téléspectateur peut alors en déduire que le sujet principal

---

[89] « Il existe des êtres doués d'une intelligence supra normale, des génies qui possèdent entre autres la faculté d'assumer n'importe quelle identité. En 1963, les chercheurs d'une entreprise appelée "Le Centre" ont mis en isolement un de ces êtres, un jeune garçon nommé JAROD et exploitèrent son génie pour des recherches secrètes. Mais un jour le "Caméléon" leur échappa… » Il s'agit du générique des deux premières saisons. Nous avons repris la disposition typographique de ce générique à l'écran, la voix hors-champ étant doublée du défilement du texte sur l'écran. Notons que le pilote présentait un texte un peu différent : « *There are extraordinary individuals among us known as PRETENDERS. Geniuses with the ability to insinuate themselves into any walk of life, to literally become anyone. In 1963, a corporation called the Centre isolated one such PRETENDER, a young boy named Jarod. Locked in a controlled environment, they exploited his genius for their "unofficial" research. Then, one day, their PRETENDER ran away*. » (Il y a des êtres extraordinaires parmi nous, connus sous le nom de CAMÉLÉONS. Des génies capables de se glisser dans n'importe quelle vie, de devenir littéralement n'importe qui. En 1963, une entreprise appelée le Centre a mis en isolement un de ces CAMÉLÉONS, un jeune garçon nommé Jarod. Enfermé dans un environnement contrôlé, ils exploitèrent son génie pour leurs recherches secrètes. Mais un jour, leur CAMÉLÉON s'échappa. » ; c'est nous qui traduisons).

[90] Nous rappelons que le mot « *beetles* » signifie « scarabées » en anglais.

n'est pas la fuite de Jarod et les péripéties qui y sont attachées, mais bien l'humanité, la vie en société et les rapports humains. Jarod a, enfant, été coupé du monde réel et ses découvertes, une fois qu'il s'est échappé, sont frappées du sceau de la naïveté : Jarod est notre Ingénu.

D'autre part, si la comparaison entre les textes de *The Fugitive / Le Fugitif* et de *The Pretender / Le Caméléon* permet d'approfondir le sens de cette dernière série, la mise en parallèle de l'utilisation de la référence à Léonard de Vinci dans cette série d'une part et dans la construction du personnage de Batman d'autre part autorise une nouvelle lecture de la série. En effet, Bob Kane et Bill Figer se sont inspirés des dessins de machines volantes de Leonard de Vinci pour l'allure de leur super héros et la série *The Pretender / Le Caméléon* montre dans son générique le dessin de l'Homme de Vitruve. Ainsi, les convergences sont nombreuses entre Jarod et les superhéros en général et Batman en particulier : la double identité, la prouesse technologique dans l'invention d'outils et d'armes, le combat contre un *supervillain*… Cependant, une différence fondamentale est également exprimée : l'apparence et le costume de Batman sont travaillés par l'influence d'une machine ; Jarod, au contraire, est un homme que les scientifiques du Centre considèrent quasiment comme une machine — ils ne prennent pas en compte ses sentiments, l'ont enlevé à sa famille, n'écoutent pas sa fatigue lors des simulations — mais qui est profondément humain et symbolisé par l'Homme de Vitruve, le prototype de l'être humain. La diversité des incarnations se manifeste par la multiplicité des travestissements — Jarod revêt à chaque fois le costume typique de la profession qu'il exerce pour un temps — qui permet un renversement paradoxal de la thématique du costume du super héros : quand Jarod exerce son super pouvoir d'incarnation, il ne porte aucun signe distinctif ; en revanche, quand il est lui-même, il porte toujours les mêmes vêtements (pantalon noir, tee shirt, chemise ou pull noir, veste noire). Tout comme Batman, il ne s'habille que de noir, dans l'univers très coloré des costumes de super héros, mais uniquement quand il n'est pas en position de super héros[91]. Ainsi, le générique, et plus particulièrement ce plan reprenant le

[91] Pour une comparaison plus précise entre Jarod et Batman et, plus généralement, sur l'évolution des figures héroïques et superhéroïques dans les séries télévisées, se reporter à notre article « Portrait du héros en super héros sur le petit écran. Séries télévisées, hybridations génériques et transferts

dessin de Léonard de Vinci, est tendu entre l'exceptionnalité de Jarod et, dans le même temps, par une forme de refus de faire de lui un super héros au sens classique du terme.

Nous qualifierons cette seconde partie du générique conceptuel de parcellaire, parce que, sans interprétation du téléspectateur, le pacte générique n'est pas éclairci. Parfois, c'est tout le générique qui présente un pacte générique parcellaire, comme *The X-Files / Aux frontières du réel* : en effet, ce générique pousse le téléspectateur à interpréter les plans qui le composent. Le but de ce générique est de nous convaincre que nous sommes dans le cadre d'un récit fantastique[92]. Quand le téléspectateur voit la photo d'une soucoupe volante marquée « FBI », un spectre dans un couloir, une main bleutée présentant une phalange rougie, il construit une interprétation qui mélange réalité indubitable (boule électromagnétique) et hypothèses douteuses (quelles sont les inscriptions phosphorescentes de la séquence 3 du premier générique ? Un radar extraterrestre[93] ?).

Bien évidemment, la fonction métagénérique d'un générique peut être instable : ainsi, la série *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* a-t-elle compté, lors de sa première saison, un petit texte introductif pour présenter le concept de la série : « *In every generation there is a Chosen One. She alone will stand against the vampires, the demons and the forces of darkness. She is the Slayer*[94] ». Cette introduction est prononcée en voix hors-champ par le personnage de Giles, l'Observateur de Buffy Summers : son rôle est d'aider et d'initier la Tueuse et cette introduction au début du générique montre qu'il est aussi, d'une certaine manière, le guide du téléspectateur dans la fiction. En tant que générique conceptuel, cet exemple n'a pas vraiment de spécificité. Ce qui est intéressant, c'est

---

culturels », in Claude Fourest (dir.), *Du héros au super héros. Mutations cinématographiques*, revue *Théorème* n°13, Paris : Presses de la Sorbonne-Nouvelle, juin 2009, p. 133-141.

[92] Nous demandons au lecteur d'accepter pour l'instant cette pétition de principe. En effet, deux éléments construisent le pacte générique de *The-X Files / Aux frontières du réel* : le générique et l'épigraphe, que nous avons dissociés, par souci de clarté, dans cette étude. Or, toute notre argumentation pour prouver que *The X-Files / Aux frontières du réel* est bien une série fantastique est présente dans notre chapitre sur l'épigraphe, puisque c'est elle qui tient la plus grande part dans le contrat de lecture.

[93] Nous mentionnons cette hypothèse parce qu'elle est formulée par N.E. Genge dans *The X-Files. Le Guide non officiel* (*op. cit.*).

[94] « À chaque génération, il y a une Élue. Seule, elle devra affronter les vampires, les démons et les forces de l'ombre. Elle est la Tueuse » (c'est nous qui traduisons ; la version française de la série traduit la dernière phrase par « Elle s'appelle Buffy »).

que, dès la deuxième saison, ce monologue disparaît, comme si la série et son concept étaient déjà suffisamment installés dans la programmation et suffisamment connus dans la société pour pouvoir s'en passer. Nous sommes donc ici face au seul exemple que nous avons trouvé de générique métagénérique ayant perdu cette fonction au cours de la diffusion de la série.

La création de la notion de générique conceptuel ne doit cependant pas être une facilité. En d'autres termes, peut-on parler de générique conceptuel quand il n'y a pas, soit constitution d'un pacte de lecture (*The X-Files / Aux frontières du réel*), soit recontextualisation visant la suspension consentie d'incrédulité (*The Pretender / Le Caméléon*) ? Pouvons-nous ranger dans cette catégorie tous les génériques un peu « différents » des autres ? La question se pose pour un générique comme celui de *Desperate Housewives* (idem), intéressant à plusieurs égards. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà dit, il ne propose aucun plan issu de la série et les actrices n'apparaissent qu'en toute fin de générique. Cependant, cela n'autorise pas à en faire un générique conceptuel. L'autre particularité est que ce générique propose, sinon une histoire, du moins un déroulement syntagmatique marqué par un effet de clôture : le générique s'ouvre sur une animation du tableau de Cranach l'Ancien représentant Adam et Ève, une pomme tombe dans la main d'Ève et une pomme énorme, portant le nom de la série, écrase Adam ; le dernier plan du générique reprend le décor du tableau mais, au lieu des personnages attendus, les quatre protagonistes apparaissent et des pommes tombent dans leurs mains. Il semble donc qu'on puisse y voir un message : toutes les femmes, du moins celles qui nous sont présentées, sont descendantes d'Ève et font « tomber » (dans les diverses acceptions du terme) les hommes. Quand nous regardons le déroulement du générique, constitué d'un ensemble de représentations visuelles ou de tableaux fort connus réinterprétés et animés[95], la lecture s'affine : après ce tableau de Cranach

[95] Les tableaux utilisés pour créer ce générique sont les suivants : *Adam et Ève* de Lucas Cranach l'Ancien ; la reproduction lithographique par Louis Haghe du tableau *L'Hypostyle du temple* de Robert Davis, peintre topographe, avec en superposition une représentation de la reine Nefertari débordée par ses dix enfants ; *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck ; *American Gothic* de Grant Wood ; un *pin up* de Gil Elvgren non identifiée ; l'affiche patriotique *Am I Proud !* de Dick Williams ; la soupe Campbell revue par Andy Warhol ; *Romantic Couple* et *Couple Arguing* (fondus en un seul tableau) de Robert

l'Ancien, où Ève est clairement désignée comme la responsable du péché qui a écrasé l'homme, les suivants montrent comment les hommes se sont vengés en asservissant les femmes. La reine Nefertari est écrasée par ses enfants (la femme est une reproductrice) ; l'époux Arnolfini jette une peau de banane que sa femme doit ramasser (la femme doit tenir le foyer propre) ; la fermière de Grant Wood est trompée par son mari qui se laisse tenter par une *pin up* à moitié déshabillée et son visage est enfermé dans une boîte de sardines (la femme ne peut donc rien contre les désirs de son mari et est renvoyée encore une fois au foyer). L'image suivante, tirée d'une affiche patriotique, renvoie encore la femme au foyer et à la préparation des repas. La variation sur les tableaux de Robert Dale montre le premier geste de rébellion des femmes, puisque, après avoir versé une larme, la femme représentée donne un coup de poing à son mari qui la fait souffrir. Lorsque, dans le dernier plan, les actrices de la série reproduisent le geste d'Ève, le sens semble assez clair : ces « ménagères désespérées » reprennent le pouvoir dénié aux femmes au cours des siècles. Cette intention qui traverse le générique en fait-elle ce que nous avons appelé un générique conceptuel ? Il nous semble que non : ce générique propose une histoire rapide de la condition de la femme et, par son plan final, oriente la perception de la situation contemporaine, mais son originalité n'en fait pas pour autant un moment de cadrage de la série à venir. Il construit, par ce dispositif inhabituel, une preuve pathétique, éventuellement renforcée par un effet de présence dû à la répétition du procédé et de l'idée qui sous-tend chaque animation.

Ainsi, la catégorie des génériques conceptuels ne doit pas être un fourre-tout accueillant tout générique un peu original, mais rester une classe fermée et en grande partie rattachée à deux genres : le fantastique et la S.F. qui fournissent, à l'époque contemporaine, la majorité des génériques de ce genre à cause du monde créé par la diégèse ou, à tout le moins, des contradictions entre l'univers diégétique et le monde réel qui nous poussent à suspendre notre jugement le temps de l'épisode.

Dale. Personne ne semble avoir identifié la boîte de sardine dans laquelle est enfermée la femme d'*American Gothic* et certains attribuent la paternité de la *pin up* à Andy Warhol.

Le générique a toujours joui d'un statut particulier dans la perception d'une série télévisée : son aspect musical n'y est sans doute pas étranger. Mais c'est surtout sa construction spécifique, organisée de telle façon qu'il symbolise la série qu'il introduit, qui explique cette position singulière.

En outre, sa rapidité et sa vivacité, en jouant sur l'émotion du téléspectateur, ont tendance à faire suspendre l'esprit critique du public, ce qui lui permet d'assumer des fonctions très importantes dans l'économie générale de la série sans que ce dernier n'y prête forcément attention : des fonctions légales, certes, mais aussi un rôle phatique — quelle que soit sa visée pragmatique —, un but éthique au sens technique, une fonction de « présence » et une activité d'ordre métagénérique dans le cadre des génériques conceptuels. Enfin, il est parfois réinvesti par les téléspectateurs qui se l'approprient pour décoder leur série et y découvrir les *easter eggs* qui sont un des éléments participant à la construction de la connivence devenue la règle dans les séries télévisées contemporaines. Le générique est ainsi sans doute le seuil le plus actif et le plus important, en termes d'effets, même si nous devons nous demander si nous ne vivons pas la fin de l'Âge d'or de cet élément qui tend à disparaître devant les nouvelles contraintes économiques qui pèsent sur les programmes : disparaîtra-t-il purement et simplement — et alors, un nouveau seuil assumera ses fonctions — ou le besoin d'identification et la possibilité d'une utilisation marketing du générique prendront-ils le dessus ? Deviendra-t-il un réel critère de différenciation (à l'instar des génériques d'ambiance, spécifiques globalement à un type de diffusion donné), de « distinction » pour reprendre un terme bourdieusien ? La période actuelle, pour qui s'intéresse à l'histoire des pratiques culturelles, est passionnante.

Chapitre 3
« Précédemment dans… »

Ce chapitre ne pouvait être introduit autrement que par cette phrase rituelle. Après le titre, seuil héritier de beaucoup de pratiques artistiques, et le générique, auquel personne ne peut dénier ce statut, la présence du prégénérique dans la liste des seuils peut sembler plus problématique, surtout quand il ne s'agit pas d'un résumé des épisodes précédents, mais d'une accroche. Dans ce dernier cas, l'histoire commence directement après la coupure publicitaire et le téléspectateur peut penser qu'il n'est absolument pas accompagné dans son entrée dans la fiction.

Le prégénérique est une pratique inconnue en littérature et ne recoupe exactement aucun seuil littéraire. Elle consisterait, en quelque sorte, à mettre un texte sur la première de couverture — qui pourrait éventuellement se poursuivre sur la deuxième de couverture — et à ne donner le titre et l'auteur de l'ouvrage qu'à l'intérieur du livre. En dépit de ces différences, le prégénérique peut assumer des fonctions dévolues à certains éléments du péritexte littéraire.

I. Différents types de prégénériques.

Le prégénérique est un morceau de fiction, placé avant le générique proprement dit. Les analyses les plus précises à ce jour sur ce point l'ont plutôt défini par rapport au modèle littéraire du prologue, en s'intéressant plus particulièrement à l'annonce de l'intrigue — ce que les Américains appellent le *teaser*[1] — qu'au résumé des épisodes précédents. Raffaele Di Berti et Dario Piana définissent ce qu'ils appellent le prologue (et que nous appellerons le prégénérique analeptique inconnu) comme un nœud textuel. Ils commentent plus spécifiquement le « prologue » ainsi :

> Un nodo testuale che anticipa la sigla (a cui è però fortemente legato) è il prologo. Esempi di prologo si trovano nelle serie a episodi *Vita da strega, Chips* e *Star Trek*. Il prologo, attraverso l'introduzione dell'argomento della singola puntata, informa anche su quelle che sono le grandi coordinate dell'intera serie. Infatti nel prologo ritornano sempre le costanti del telefilm anche se ogni volta vengono proposte in modo apparentemente diverso come in un gioco di continue parafrasi[2].

L'intérêt de cette conception est qu'elle lie à la présentation de l'intrigue particulière — ce qui paraît évident à tout téléspectateur — celle de la série, faisant du prégénérique une sorte de miniature du programme à venir.

Le prégénérique est court, bien que sa durée s'allonge dans les séries les plus récentes. À la télévision, il apparaît à la fin des années 60, avec le *teaser*. Ainsi, alors que les premiers épisodes de *Mission : Impossible* (idem) commençaient directement par le générique, la quatrième saison de la série voit apparaître un prégénérique avec un *teaser*. D'après nos calculs, le prégénérique apparaîtrait donc en 1966 pour *The Wild Wild West / Les Mystères de l'Ouest* et *The Fugitive / Le Fugitif* et en 1969

[1] Un *teaser* est une accroche, quelque chose qui est là pour « exciter », c'est-à-dire piquer la curiosité du téléspectateur. Il s'agit donc d'un type de prégénérique qui montre un événement inconnu du téléspectateur qui se demande alors comment cet événement a pu se passer, quelles sont ses conséquences, etc. et regarde l'épisode qui va suivre.

[2] Raffaele Di Berti et Dario Piana, « Segnali »,art. cit., p. 52 : « Le prologue est un nœud textuel qui anticipe sur le générique (à qui il est cependant fortement lié). Des exemples de prologues se trouvent dans les séries *Ma Sorcière bien aimée*, *CHiPS* et *Star Trek*. Le prologue, à travers l'introduction de l'argument de l'intrigue, informe aussi sur les grands principes de la série dans son intégralité. En fait, dans le prologue, reviennent toujours les constantes du programme même si, chaque fois, elles sont présentées d'une manière apparemment différente comme dans un jeu de paraphrase continue. » (c'est nous qui traduisons)

pour *Mission : Impossible* (idem). On remarquera que ce changement correspond au passage, pour *The Wild Wild West / Les Mystères de l'Ouest* et *The Fugitive / Le Fugitif*, du noir et blanc à la couleur. Le prégénérique est ainsi l'exemple typique d'un « seuil » qui change, apparaît ou disparaît selon les œuvres ou les périodes : « Les voies et moyens du paratexte se modifient sans cesse selon les époques, les cultures, les genres, les auteurs, les œuvres, les éditions d'une même œuvre, avec des différences de pression parfois considérables […][3]. »

Dans la plupart des cas, le prégénérique est achronique[4] — sa situation temporelle n'est, en général, pas immédiatement contiguë à la première séquence de l'épisode. Il peut être analeptique : il présente alors des événements antérieurs aux événements narrés dans l'épisode. Il peut également être proleptique : il présente alors des événements postérieurs à la première séquence de l'épisode. Il peut être aussi simplement achronique : il est alors impossible de savoir précisément si les événements qu'il présente ont lieu avant ou après le début de l'épisode. Il est évident qu'un même prégénérique peut, s'il compte deux parties, mêler différents types de distorsions temporelles, ce dont nombre de séries télévisées ne se privent pas.

Le prégénérique purement analeptique est le plus répandu. Nous pouvons distinguer deux catégories au sein de cet ensemble : les prégénériques analeptiques montrant des événements dont le téléspectateur a déjà connaissance — que nous nommerons prégénériques analeptiques connus — et ceux faisant découvrir de nouveaux événements au téléspectateur — que nous nommerons prégénériques analeptiques inconnus.

---

[3] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 9.

[4] Nous utilisons ici les catégories définies par Gérard Genette dans *Figures III* (*op. cit.*, p. 82) qui désigne « par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réserv[e] le terme général d'*achronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels dont nous verrons qu'elles ne se réduisent pas entièrement à l'analepse et à la prolepse ».

Nous appelons T_0 le moment qui marque le début de la première séquence de l'épisode après le générique : c'est donc à partir de ce point de référence temporelle que nous définirons les séquences du prégénérique comme achroniques, analeptiques ou proleptiques.

Le prégénérique analeptique connu est très fréquent dans les séries télévisées feuilletonesques : il s'agit du classique « résumé des épisodes précédents », parfois introduit par une voix hors champ disant « *Previously in*…[5] » ou « *On the last episode of…*[6] ». Il permet de replacer les situations précédentes les plus marquantes et nécessaires à la compréhension des nouveaux événements narrés par l'épisode. C'est notamment vrai des *ensemble shows*, qui font suivre simultanément au téléspectateur plusieurs intrigues rattachées à plusieurs personnages. Ce type de prégénérique est présent, par exemple, dans *Ally McBeal* (idem), *ER / Urgences* ou encore *Homicide : Life on the Street / Homicide*.

Le prégénérique analeptique inconnu est certes moins présent, mais il prend une importance de plus en plus grande. Dans ce cas, il nous montre généralement un événement qui va déclencher, sinon l'intégralité de l'épisode, du moins le début de son intrigue : c'est le *teaser*. Dans le premier cas, nous pouvons citer *The X-Files / Aux frontières du réel* : le prégénérique nous montre un événement extraordinaire, « aux frontières du réel », qui pique la curiosité du téléspectateur. Après le générique, Mulder expose à Scully le cas étrange que le téléspectateur vient de voir au prégénérique. Après en avoir discuté, nos deux agents du FBI démarrent une enquête qui se déroulera tout le temps de l'épisode[7]. Pour illustrer le second cas, nous pouvons citer *Third Watch / New York 911* : le téléspectateur découvre un accident ou un incendie qui va nécessiter l'intervention des pompiers, des secouristes et/ou des policiers.

Cependant, à l'heure actuelle, la plupart des séries télévisées combinent ces deux éléments : une première partie du prégénérique offre un résumé des épisodes précédents tandis que la seconde partie présente un nouvel élément qui va faire démarrer l'épisode. Cette construction en deux temps s'accompagne souvent d'une démarcation entre les deux moments, insérant ainsi un seuil — que nous appelons seuil interne — dans le seuil.

---

[5] « Précédemment dans … » en version française.
[6] « Dans le dernier épisode de… ».
[7] À l'exception des quelques histoires se développant sur deux ou trois épisodes, minoritaires dans l'économie générale de la série et ayant un statut à part. Ces intrigues développées sur deux ou trois épisodes seront plus particulièrement commentées dans notre chapitre consacré au format.

Le prégénérique proleptique est beaucoup plus rare que le prégénérique analeptique et nous n'en avons pas trouvé d'exemples *stricto sensu* dans les bornes chronologiques qui nous intéressent. Généralement, la séquence proleptique est un extrait de l'épisode qui va suivre. Par exemple, dans *The Fugitive / Le Fugitif*, le prégénérique présente une situation difficile dans laquelle le Docteur Richard Kimble va se trouver lors de l'épisode. La question posée par le prégénérique est alors : « Richard Kimble va-t-il être pris ? Comment va-t-il faire pour s'en sortir ? » Ce type de prégénérique est non seulement rare, mais semble aussi attaché à une époque : à *The Fugitive / Le Fugitif*, nous pouvons rajouter, recensés par Raffaele De Berti et Dario Piana, *Magnum P.I. / Magnum, Dallas* (idem) et *Baretta* (idem). Cependant, l'aspect proleptique n'a pas tout à fait disparu, puisque les épisodes de séries sont généralement suivies d'une annonce de ce qui suivra dans l'épisode suivant, une sorte de prégénérique de fin. Un montage de courts extraits de l'épisode suivant donne donc au téléspectateur un avant goût et agit dans une perspective de construction de suspense : il est en effet vital, pour la chaîne, que le téléspectateur revienne la semaine suivante. Dans les décennies précédentes, ce prégénérique de fin pouvait être composé de plans issus de l'épisode qui venait d'être vu et une voix hors-champ résumait les questions restées en suspens[8]. Mais ce dispositif semble avoir disparu au profit d'une énonciation davantage masquée, qui permet au téléspectateur de ne pas sortir de l'ambiance de la série.

II. Une énonciation fluctuante.

Il est aisé de répondre à la question « à qui ? ». Le prégénérique s'adresse bien sûr au téléspectateur réel qui regarde, au moment de la diffusion, le prégénérique de la série.

La question « de qui ? » est beaucoup plus ardue. En effet, nous parlons de « producteur du discours », d'actant émetteur α, pour désigner la multiplicité des instances qui prennent part au processus de création d'une série. Le cas du

[8] C'était par exemple le cas de la série *Soap* (idem)), une *sitcom* des années 1970 parodiant les *soap operas*.

prégénérique est intéressant en ce que ses variations sont visibles lors de la diffusion sur plusieurs supports. Ainsi, la série *ER / Urgences*, lors de ses diffusions en France et aux États-Unis, a un prégénérique composé de deux parties : un résumé des épisodes précédents et une accroche. Dans l'édition DVD, il n'y a plus que l'accroche. Cela signifie que l'entité ayant les droits du résumé des épisodes précédents n'est pas la même que celle ayant les droits de l'épisode et que ce que nous pouvons appeler « l'énonciateur » n'a pas le même statut. En outre, nous devons abandonner l'hypothèse qui consisterait à dire que le résumé des épisodes précédents, dans *ER / Urgences*, est imputable à France 2 qui aurait remonté des extraits de ses épisodes doublés puisque nous notons des variations de traductions entre un même plan dans l'épisode n et dans le résumé des épisodes précédents de l'épisode n+1 ou n+2[9]. Nous devons donc en conclure que ces épisodes sont livrés à France 2 comme un tout et que les conditions de travail des doubleurs ne permettent pas de faire le lien entre les épisodes, en reprenant, par exemple, les répliques précises écrites pour l'épisode dont le plan est extrait.

Nous avons un cas similaire avec les séries de la chaîne HBO, qui présentent des résumés des épisodes précédents lors de la diffusion américaine, mais pas lors de la diffusion française. Le cas des DVD est encore différent, variant selon les séries concernées : si les prégénériques sont présents sous forme de bonus dans le coffret de l'intégrale de la série *Oz* (idem), ils n'apparaissent absolument pas (ni en bonus, ni au début des épisodes) dans les coffrets saison par saison de *Six Feet Under / Six Pieds sous terre* ou *The Sopranos / Les Soprano*. Le visionnage des prégénériques (de début et de fin d'épisodes) présents dans le coffret de l'intégrale d'*Oz* (idem) est très instructif : leur scénographie change très clairement entre la quatrième et la cinquième saison alors que celle de la série n'est absolument pas modifiée, ce qui tendrait à prouver l'implication de la chaîne plus que celle des producteurs.

Que conclure de tout cela ? Tirer des conclusions fermes est difficile car, pour le faire, il faudrait avoir accès aux contrats passés entre les maisons de production et

[9] Ce fait est assez facilement remarquable en France, du fait de la diffusion des séries par blocs de deux ou trois épisodes successifs, qui permet d'avoir encore en mémoire, lors du visionnage du résumé des épisodes précédents, ce qui a été dit quelques minutes avant dans l'épisode précédent.

les chaînes, ce qui est impossible car ces données sont des éléments industriels que ces entreprises n'ont aucun intérêt à rendre publics. Sans eux, en outre, il est très facile de tomber dans un délire interprétatif que les faits ne corroboreraient pas. La récurrence du phénomène, cependant, concernant les séries de HBO laisse à penser que le résumé des épisodes précédents est de la seule responsabilité de la chaîne et qu'il est considéré comme quelque chose de connexe à la série, n'étant jamais exporté ou joint directement aux épisodes sur les DVD. Nous pouvons aussi sans doute en conclure qu'il n'est pas demandé aux producteurs de la série (au sens large, et pas seulement dans le sens financier) de s'en occuper et que ce résumé n'est pas considéré comme faisant partie de l'œuvre des créatifs aux manettes de la série. Nous pouvons alors mettre ce fait en parallèle avec la différence de structure économique entre HBO et les *networks* : les « Trois Grands », NBC, ABC et CBS[10]. Tous ces réseaux — dont le système de diffusion, assez complexe, est le fruit de l'histoire de la structuration de ces réseaux et prend en compte l'étendue, sur trois fuseaux horaires, du territoire américain — tirent leurs revenus de la publicité. HBO, de son côté, a un modèle économique différent : chaîne du câble et du satellite, elle est principalement financée par ses abonnements[11]. Nous pouvons donc faire l'hypothèse suivante : moins pressée par les revenus publicitaires et donc par l'importance de l'audience immédiate, HBO peut se montrer plus respectueuse de ses auteurs, leur laisser plus de libertés[12]. Le résumé des épisodes précédents, nécessaire sur un réseau pour faciliter le visionnage et ne pas risquer de perdre des téléspectateurs qui auraient raté un épisode (le résumé lui permet de savoir le

[10] NBC, ABC et CBS sont en effet appelés, aux États-Unis, « *The Big Three Television Networks* ». Le développement du secteur télévisuel ces dernières décennies a permis l'émergence de nouvelles chaînes, et beaucoup incluent aujourd'hui la FOX dans les grandes chaînes, parlant de « Quatre Grands ».

[11] Une des spécificités d'HBO est en effet de ne pas couper ses programmes de publicités. C'est une des raisons pour laquelle, bien qu'elle soit privée, on la présente souvent comme une « PBS qui a de l'argent » — PBS étant la chaîne publique américaine, connue pour l'extrême qualité de ses programmes. HBO a créé sa réputation en ne coupant pas ses programmes de publicité et en proposant une programmation audacieuse : tout d'abord des films de cinéma en exclusivité, puis des sitcoms iconoclastes, comme *Dream On* (idem) ou *The Larry Sanders Show* (idem). Elle étend aujourd'hui sa programmation à des séries dramatiques, comme *Oz* (idem) ou *Six Feet Under / Six Pieds sous Terre*, à des mini-séries à grand spectacle, comme *From the Earth to the Moon / De la Terre à la Lune* de Tom Hanks ou à des documentaires.

[12] Alan Ball déclarait ainsi : « La structure économique d'HBO encourage les créateurs à avoir des idées que l'on ne peut pas avoir ailleurs » (propos rapporté dans *Synopsis*, n° 18, mars-avril 2002, p. 46). Alan Ball lie ainsi clairement structure économique et créativité, justifiant ainsi notre théorie du scripteur et de l'actant émetteur α.

minimum de l'épisode précédent nécessaire pour comprendre le nouveau), serait donc uniquement contingent sur HBO.

Le cas du prégénérique de fin semble en revanche plus complexe : son maintien ou non, lors de la diffusion française, de ce dispositif est trop aléatoire pour pouvoir en tirer une conclusion. En revanche, ce procédé semble être intrinsèquement lié à la diffusion en flux, puisqu'aucun coffret DVD, à notre connaissance — quelle que soit la chaîne de diffusion —, ne les joint aux épisodes (ils peuvent cependant parfois être présents sous forme de bonus, comme dans le cas du coffret de l'intégrale d'*Oz*). Il faudrait donc étudier, pour chaque série, les différents ayants-droits de chaque statut de diffusion pour tirer des conclusions pertientes quant à l'énonciateur de ce seuil.

III. Un seuil largement industriel.

Le prégénérique est un seuil qui semble assez facilement à analyser à première vue, car il appartient à ce que Gérard Genette appelle le paratexte factuel :

> Je qualifie de *factuel* le paratexte qui consiste, non en un message explicite (verbal ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du public, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception. Ainsi de l'âge ou du sexe de l'auteur […] ou de la date de l'œuvre […][13].

Ainsi, comme le fait Genette pour des seuils comme l'épigraphe, nous pourrons parler des fonctions propres de ce seuil, en n'oubliant pas « l'effet oblique » que sa seule présence crée.

Parfois, la fonction du seuil est clairement rattachée au type de prégénérique : la fonction de captation est fortement liée au prégénérique analeptique inconnu tandis que celle de rappel se rapporte à l'analeptique connu. Enfin, un travail sur la preuve éthique au sens technique a lieu, quel que soit le type de prégénérique, puisque, comme le disaient Raffaele Di Berti et Dario Piana, il donne une image en

[13] Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 12-3.

réduction de la série, sans oublier l'effet oblique du seuil qui se joue notamment dans la construction de l'ethos.

A. La fonction de captation.

La fonction du prégénérique analeptique inconnu — autrement dit, l'accroche ou le *teaser* — est relativement claire : il s'agit de décider le téléspectateur à regarder l'épisode. Il faut le séduire dès ce moment, pour qu'il reste regarder l'épisode dans son intégralité. Cette prédisposition à l'action est bien un but rhétorique :

> […] une argumentation efficace est celle qui réussit à accroître cette intensité d'adhésion de façon à déclencher chez les auditeurs l'action envisagée (action positive ou abstention), ou du moins à créer, chez eux, une disposition à l'action qui se manifeste au moment opportun[14].

Ici, il s'agit plutôt d'une invitation à ne pas agir, en l'occurrence ne pas changer de chaîne, afin de regarder l'épisode entièrement et de ne pas manquer les coupures publicitaires[15]. En outre, nos travaux précédents nous ont amené à étudier d'autres aspects de l'argumentation qui prend place entre l'actant émetteur α et l'actant récepteur α dans le cadre des séries télévisées et nous avions alors mis en avant, à la suite de Perelman, la nécessité d'un contact intellectuel entre ces deux actants :

> Pour qu'une argumentation se développe, il faut, en effet, que ceux auxquels elle est destinée y prêtent quelque attention. La plupart des formes de publicité ou de propagande se préoccupent avant tout d'accrocher l'intérêt d'un public indifférent, condition indispensable pour la mise en œuvre de n'importe quelle argumentation[16].

---

[14] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, *op. cit.*, § 10, p. 59.
[15] Voir notre chapitre sur les seuils internes où nous expliquons comment le rythme des coupures publicitaires augmente au fur et à mesure que l'épisode avance et, donc, que le téléspecteur est, normalement, accroché à l'intrigue.
[16] *Ibid.*, § 3, p. 23.

Ce contact est fondé sur le *fascinans*, cet « effet foudroyant du pathos » qui réfère « à la *scène originelle*[17] » : cette définition correspond exactement au prégénérique analeptique inconnu qui doit étonner le téléspectateur grâce à une scène intrigante et matricielle pour créer chez lui l'envie de comprendre et, ainsi, de voir la suite de l'épisode. L'émotion, ressort essentiel de la participation du téléspectateur à la fiction diffusée, est ainsi captée et devient le point d'entrée dans la fiction dès le prégénérique.

Notre analyse de cette fonction du prégénérique est corroborée par le visionnage des cassettes vidéo de la série *The X-Files / Aux frontières du réel* sorties dans le commerce. En effet, les épisodes sont alors remontés et les séquences du prégénérique sont intégrées à l'intérieur de l'épisode. Cela signifie donc que le téléspectateur bienveillant — celui qui a acheté la cassette — n'a pas besoin d'être convaincu de son intérêt et que le prégénérique perd alors son utilité. Ce remontage, au contraire, n'apparaît pas dans les coffrets DVD. Or, le téléspectateur qui a acheté un coffret est *a priori* dans la même disposition d'esprit que celui qui a acheté une cassette vidéo. Cette différence ne manque pas de poser des questions. Tout d'abord, il faut marquer les différences entre ces deux supports : les épisodes sortis sur cassette étaient les épisodes mythologiques, en deux ou trois parties, qui, en quelque sorte, étaient exceptionnels par rapport aux autres épisodes, qui se suffisent à eux-mêmes ; au contraire, les coffrets DVD présentent l'intégralité d'une saison, c'est-à-dire à la fois les épisodes mythologiques et les épisodes bouclés. D'autre part, nous pouvons sans doute y voir aussi un changement de perception du prégénérique lui-même : de simple appel au téléspectateur dans le cadre d'une diffusion en flux, il serait désormais perçu comme un élément à part entière de la structure sérielle. Enfin, la présentation des cassettes, où n'apparaissait pas le nom des épisodes, mais un nouveau nom, sur le modèle « Dossier n° XX » et où les épisodes étaient remontés en un seul flux, faisait clairement passer la série du côté du film : avec deux épisodes, nous atteignons la durée d'un téléfilm.

[17] Gilles Declercq, « Pathos et théâtralité », in Michael Rinn (dir.), *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*.- Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, p. 220.

Au contraire, le coffret DVD livre les épisodes à l'identique — publicité en moins — de la diffusion en flux. Les deux conceptions s'opposent : d'un côté, une logique de la continuité, de l'autre une logique du morcellement. Cette dichotomie peut s'expliquer par de purs éléments matériels : il est possible de s'installer devant sa télévision et de regarder, en une fois, les quatre-vingt-dix minutes d'une cassette vidéo, qui livre d'ailleurs son programme sur un support unique. Il est plus difficile de rester assis devant vingt-quatre épisodes de quarante-cinq minutes, soit durant approximativement dix-huit heures. Cette impossibilité est signifiée par la présentation même du support, à savoir plusieurs disques qu'il faut charger l'un après l'autre et qui, de fait, morcellent le visionnage en laps de trois heures environ. La vision en continu d'un très grand nombre d'épisodes n'est guère possible que dans ce que les fans appellent un « marathon », à savoir un visionnage public, souvent festif, marqué du sceau de l'exceptionnel. Et, malgré tout, le plus souvent, le marathon est entrecoupé de pauses, liées non seulement à des besoins physiologiques, mais aussi à des besoins qui relèvent davantage du rituel et de la communion : échanger autour de ce qu'on a vu.

La fonction de captation du prégénérique analeptique inconnu est ainsi évidente lors de la diffusion en flux. Lors de l'édition sur un support destiné à une réception personnalisée, le problème se pose différemment puisque la nécessité de capter le téléspectateur qui peut n'être que de passage n'existe plus. Dans l'édition DVD, les séries comportant un prégénérique analeptique inconnu le conservent tel quel, les épisodes sont identiques à la diffusion télévisée. En revanche, lors du cas rarissime de remontage d'épisodes en deux parties, comme dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, la séquence servant de prégénérique est intégrée dans le déroulement du téléfilm ainsi constitué.

B. La fonction de rappel.

Une autre fonction, dans le cas du prégénérique analeptique connu, est de permettre au téléspectateur de se recentrer sur les éléments qui sont nécessaires à la bonne compréhension de l'épisode qui va suivre. Ainsi, le téléspectateur un peu distrait peut suivre sans aucun problème sa série. Le premier prégénérique d'*ER / Urgences* est fondé sur cette structure : les intrigues en effet sont multiples, aussi bien sur le plan professionnel que relationnel. Le téléspectateur peut alors être perdu

ou ne pas avoir à l'esprit une péripétie qui peut avoir été présentée non seulement dans l'épisode précédent, mais aussi dans un épisode diffusé il y a quelques semaines[18].

Ce prégénérique aide donc le téléspectateur à suivre sans problème sa série. Ce phénomène a eu lieu à partir du moment où les séries sont devenues des feuilletons, c'est-à-dire quand les fictions de soirée ont cessé d'avoir une pure structure schématique — un concept répété d'épisode en épisode —, mais ont intégré des éléments feuilletonesques. Ce changement avait pour but de fidéliser davantage les téléspectateurs, dans le climat de concurrence accrue entre les chaînes de télévision. Deux éléments sont à prendre en compte ici : les dirigeants de chaîne ont pensé que les téléspectateurs seraient plus fidèles à leur programmes en y développant, au long cours, des histoires personnelles et dans le même temps, ils craignaient de les perdre si, par hasard, ils se décourageaient après avoir raté un épisode. Nous avons donc une analyse des comportements potentiels des récepteurs, à partie de laquelle l'actant émetteur modifie son discours, en relation avec un contexte donné (ici, le contexte économique). Nous retrouvons ainsi un schéma de communication entre les deux actants de niveau α, décrite en ces termes par Georges Molinié :

> Ce récepteur α détermine une situation d'excitabilité de l'émetteur α : il le provoque et en même temps lui permet l'action ; il excite la force d'émission. L'activité de l'émetteur α est inconcevable sans une sorte d'excitabilité d'attente culturelle dont le récepteur α est à la fois le constituant et la mesure[19].

Cette idée, et surtout le rapport qu'elle pose entre émetteur et récepteur, nous semble assez proche de l'idée rhétorique d'adaptation de l'orateur à l'auditoire : le conditionnement de l'auditoire par le discours argumentatif « ne peut être réalisé que

[18] Rappelons en effet que les séries américaines sont diffusées aux États-Unis à raison d'un épisode par semaine avec, dans l'année, un ou plusieurs hiatus de plusieurs semaines. Le rappel est donc d'autant plus nécessaire que les diffusions d'épisodes sont plus espacées qu'en France.
[19] Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, *op. cit.*, p. 58.

par l'adaptation continue de l'orateur à l'auditoire[20] ». Ce principe d'adaptation se voit illustré par exemple dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, dont la structure ne comporte pas habituellement de prégénérique analeptique connu. En effet, la série a une structure plus épisodique que feuilletonesque. Or, quelques intrigues se développent sur deux ou trois épisodes et il aurait été tout à fait possible, en ce cas, de proposer au début de la seconde (ou de la troisième) partie un résumé des fils principaux de l'histoire. Or, quand les deux épisodes en question sont strictement successifs, il n'en est rien : le prégénérique du second épisode présente au téléspectateur un nouvel événement dont, généralement, il ne voit pas le rapport avec l'histoire du premier épisode. Ce seuil joue ainsi, bien que nous soyons dans une autre logique de construction narrative, un rôle de captation. En revanche, lorsque l'épisode à suivre se situe à cheval sur deux saisons[21], le dispositif est un peu particulier : les épisodes « The Blessing Way » et « Paper Clip » sont introduits par un prégénérique construit autour d'un monologue, en voix hors champ, de l'Indien navajo Albert Hosteen. Ce dernier, tout en apportant des informations nouvelles, rappelle de manière subtile et à demi-mots les principaux enjeux des aventures que traversent Mulder et Scully à ce moment.

Certaines séries instituent, lors de ce rappel des épisodes précédents, un sorte de jeu, en alternant les acteurs prononçant le rituel « *Previously in…* ». Ainsi, dans notre corpus, les prégénériques analeptiques connus de la série *Angel* (idem), quand les épisodes en comportent un, sont introduits par les acteurs David Boreanaz, Charisma Carpenter, J. August Charles[22]… Il en est de même dans *The West Wing / À la Maison Blanche*. Nous n'avons pas trouvé de logique spécifique à cet usage. Il crée en tout cas un effet de surprise et semble un phénomène suffisamment intéressant pour que certains fans prennent la peine de noter le cas dans certaines bases de données. Le dispositif participe ainsi à la création de lien avec le public.

---

[20] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*. *La Nouvelle Rhétorique*, *op. cit.*, § 4, p. 30.

[21] C'est, par exemple, le cas du triple épisode qui prend place à l'articulation des saisons deux et trois : le premier épisode de l'intrigue est le dernier épisode de la deuxième saison ; elle continue sur les deux premiers épisodes de la troisième saison.

[22] Voir en annexes quelques exemples de ces changements dans *Angel* (idem).

Dans notre corpus, le cas de *Twin Peaks* / *Mystères à Twin Peaks* est, en ce sens, très intéressant : il s'agit d'une fiction à structure fortement feuilletonesque et à ce titre, d'une manière assez habituelle, elle possède un prégénérique analeptique connu. Toutefois, cette série proposait un dispositif parallèle de rappel très original (il s'agit, à notre connaissance, du seul cas) : la mise en place d'un service de téléphone que les téléspectateurs pouvaient appeler pour avoir accès au résumé de l'intrigue. Était ainsi mis en place une sorte de doublon du prégénérique, accessible à tout moment par les téléspectateurs. La nécessité d'un résumé des épisodes précédents, voire de son redoublement parle service téléphonique de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, peut sembler contradictoire avec notre théorie de la *memoria* inversée, qualité du récepteur qui nous semble au cœur de la nouvelle relation fondée par les séries télévisées contemporaines. Or, il faut garder à l'esprit la tripartition du public que nous avons déjà exposée : les « *casual viewers, devoted viewers and avid fans*[23] ». Dans un souci d'efficacité industrielle — et nous avons montré dans le début de ce chapitre à quel point le prégénérique était un seuil de statut économique —, chaque part du public doit être prise en compte : ainsi, si le phénomène de *memoria* joue essentiellement pour la catégorie « *avid fans* », voire, dans une moindre mesure, pour les « *devoted viewers* », le prégénérique analeptique connu permet de ne pas laisser au bord de la route les « *casual viewers* » qui sont les téléspectateurs qu'ils faut absolument réussir à accrocher pour qu'ils passent, éventuellement, dans une autre catégorie et qu'ils permettent ainsi soit d'asseoir une série, au début de son exploitation, soit de renouveler son public (dans le cas d'une série à l'antenne depuis quelques temps).

La fonction de rappel est donc intrinsèquement liée à la feuilletonisation des séries télévisées : en effet, quand elles n'étaient que des *formula shows*, les personnages n'évoluaient pas et il n'y avait pas besoin de résumer les enjeux principaux de l'intrigue au téléspectateur. Cette fonction du seuil est ainsi à rapprocher de la structuration narrative et industrielle des programmes et les analyses que nous avons menées sur l'énonciateur de ce seuil vont dans le même

[23] Jimmy L. Reeves, Mark C. Rodgers et Michael Epstein, « Rewrinting Popularity. The Cult *Files* », art. cit., p. 26. Rappelons notre traduction : « les téléspectateurs désinvoltes, les téléspectateurs dévoués et les fans passionnés ».

sens. Mais elles méritent d'être poussées plus loin dans une perspective éthique au sens technique.

C. Le prégénérique comme lieu de construction de la preuve éthique au sens technique.

Si le prégénérique peut assumer une fonction de rappel en termes d'événements, il peut aussi, plus globalement, rappeler quels sont les codes, et donc l'image, de la série. Rappelons que, dans la théorie des nœuds textuels que nous avons déjà exposée, le prégénérique présente, sous une forme chaque fois différente, les constantes de la série, quel que soit le type de prégénérique. Prenons par exemple, celui de *The X-Files / Aux frontières du réel* : il présente toujours une situation dont la seule explication fait intervenir, *a priori*, un élément surnaturel ; il reprend le code de présentation des séquences de la série (nom du lieu et heure de l'événement écrits en une police blanche dans la partie inférieure ou inférieure gauche de l'écran). Celui de *Monk* (idem) présente toujours un crime dont l'instigateur est persuadé de son impunité. Dans le cas des prégénériques analeptiques connus, le premier effet d'identification de la série joue sur la reconnaissance des personnages[24]. D'autre part, chaque série développe un nombre de types d'intrigues limitées : bien évidemment, ce sont des extraits référant à ce type d'intrigues qui seront utilisés dans le résumé des épisodes précédents, puisqu'il est logique que ça soit ce même type d'intrigues qui soit développé sur plusieurs épisodes. Ainsi, dans le premier prégénérique d'*ER / Urgences*, ce sont les scènes faisant référence au traitement d'un patient difficile ou aux intrigues amoureuses qui seront privilégiées. Ces quelques exemples montrent comment, dans leur simple énonciation, ces prégénériques expriment une certaine image du programme.

Le cas est encore plus évident dans la franchise *Law & Order* puisque le prégénérique s'ouvre par un texte introductif qui définit clairement l'éthos de la série dans la tradition du récit hyperréaliste. La première série s'ouvre en effet sur le texte suivant : « *In the criminal justice system, the People are represented by two separate*

[24] Par ricochet, le fait qu'aucun personnage ne soit reconnaissable dans le prégénérique de *The X-Files / Aux frontières du réel* est aussi une aide à l'identification, puisqu'il est nécessaire que nous ne connaissions pas les victimes dans le cas des épisodes unitaires.

yet equally important groups: the police, who investigate crime, and the district attorneys, who prosecute the offenders. These are their stories[25] ». Les caractères descriptif et véridique de l'affirmation de la première phrase, qui n'est pas réfutable, se transfèrent sur la seconde et visent à faire accepter comme réelles ou, du moins réalistes les intrigues développées par cette série. Le même procédé sera repris par toutes les séries dérivées, avec le même travail de construction de l'ethos d'un narrateur fiable et réaliste. Ainsi, chaque épisode de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* commence par le texte : « *In the criminal justice system, sexually based offenses are considered especially heinous. In New York City, the dedicated detectives who investigate these vicious felonies are members of an elite squad known as the Special Victim Unit. These are their stories*[26] ». La deuxième série dérivée, *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, propose le texte : « *In New York City's war on crime, the worst criminal offenders are pursued by the detectives of the Major Case Squad. These are their stories*[27] ». Enfin, la dernière dérivation en date, *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, s'ouvre par le texte : « *In the criminal justice system, all defendants are innocent until proven guilty, either by confession, plea bargain, or trial by jury. This is one of those trials*[28] ». Mais, à cette image de narrateur fiable construite indépendamment par chacun de ces textes, il faut rajouter le travail de convergence, déjà sensible dans la construction du générique que nous avons abordée dans le chapitre précédent, par le parallélisme des textes et leur lecture par le comédien Steven Zirnkilton, qui opère un transfert d'ethos de la série première à ses productions dérivées. Le prégénérique de ces séries, par sa forme spécifique, projette dès les premières seconde une image singulière de l'énonciateur et

[25] « Dans le système pénal américain, le peuple est représenté par deux groupes distincts, mais d'égale importance : la police qui enquête sur les crimes et les procureurs qui poursuivent les criminels. Voici leurs histoires. » (Traduction de la version française)
[26] « Dans le système pénal, les crimes sexuels sont considérés comme particulièrement monstrueux. A New York, les inspecteurs qui enquêtent sur ces crimes vicieux sont membres d'une unité d'élite connue sous le nom d'unité spéciale pour les victimes. Voici leurs histoires. » (Traduction de la version française)
[27] « Dans la guerre contre le crime à New York, les plus redoutables prédateurs sont poursuivis par les inspecteurs de la Section Criminelle. Voici leur histoire… » (Traduction de la version française)
[28] « À New York, dans le système judiciaire, tout accusé est présumé innocent tant que sa culpabilité n'a pas été établie par des aveux lors d'une procédure de plaider coupable, ou à l'issue d'un procès. Voici l'un de ces procès... » (Traduction de la version française)

conditionne le téléspectateur, dans un double mouvement rhétorique de reconnaissance dans les deux acceptions du terme : reconnaissance de la position d'expert de Dick Wolf et reconnaissance du programme par le récepteur.

Cependant, la construction de la preuve éthique passe essentiellement, dans le cas du prégénérique, par son absence : quand une série n'en comporte pas, alors que la norme est désormais la présence de ce seuil, le signe est fort et doit être interprété. Deux cas semblent particulièrement intéressants sur ce point. *Six Feet Under / Six Pieds sous terre* refuse, d'une certaine façon, le concept d'accroche et met en valeur ce refus délibéré d'utiliser ce procédé[29]. Nous avons en effet, après le générique, une séquence montrant la mort d'une personne, puis un carton donnant par incrustation son nom et sa date de naissance et de mort, puis le début de l'épisode (le plus souvent la réception de la famille du défunt par les deux frères Fischer). Sur une chaîne autre que HBO, nul doute que la séquence présentant le décès serait un prégénérique. La séquence portant le nom et les dates, au sein de la fiction, montre bien la différence de statut entre cette première séquence et la suite. Nous sommes donc passé de l'absence de prégénérique, première marque d'un statut à part dans la production actuelle, à l'exhibition de cette absence, deuxième stade dans la démarcation entre production purement commerciale, qui vend une audience à des annonceurs, et production qui met plus en avant l'aspect artistique ou social. Le second cas est celui de *The Shield* (idem) dont chaque épisode commence par une première séquence entrecoupée de plans noirs portant par incrustation le nom des acteurs incarnant les personnages principaux. Là encore, nous sommes face à un jeu sur le principe de prégénérique : cette première séquence n'est pas à proprement parler un prégénérique ; cependant, sa fragmentation (uniquement visuelle : généralement, le son de la séquence se poursuit sur les écrans noirs) la place sur un autre plan que les séquences suivantes.

Le point commun entre ces deux séries est leur diffusion sur des chaînes du câble : HBO pour la première, FX sur la seconde, soit des chaînes qui se doivent de proposer de programmes différents, aussi bien sur le fond que sur la forme, de ceux

[29] Rappelons que cette série, comme les autres séries de la chaîne HBO, est précédée d'un résumé des épisodes précédents produit par la chaîne et, *a priori*, non imputable aux créateurs et producteurs de la série.

diffusés sur les réseaux traditionnels[30]. Les dispositifs mis en œuvre dans ces deux séries mettent en lumière l'effet-oblique créé par l'absence de prégénérique classique : l'œil du téléspectateur est attiré, lors de sa première vision de la série, par cette déviance par rapport à la norme ; la perception de ces séries comme différentes, originales et novatrices — jugement construit après le visionnage d'au moins un épisode — est corroborée à chaque nouveau numéro par l'exhibition du refus de la construction classique d'un épisode.

Notons enfin une pratique spécifique de la série *Alias* (idem), qui déplace dans le prégénérique le texte introductif expliquant le concept du programme, éléments que d'autres *dramas* placent dans le générique. Ce texte, qui n'assure pas à proprement parler de fonction métagénérique étant donné le type d'intrigues narrées, permet cependant au téléspectateur qui prendrait la série en cours de s'y retrouver quelque peu. Il permet en tout cas, en termes éthiques, de positionner rapidement la série par rapport aux séries d'espionnage qui l'ont précédées : Sydney Bristow a beau être une jolie jeune fille bien faite de sa personne, nous ne sommes pas en face d'un nouvel avatar de *Charlie's Angels / Drôles de dames*. Dans la première saison, le texte, dit par le personnage de Sydney Bristow, est :

> My name is Sydney Bristow. Seven years ago I was recruited by a secret branch of the CIA called SD-6. I was sworn to secrecy, but I couldn't keep it from my fiancé. And when the head of SD-6 found out, he had him killed. That's when I learned the truth: SD-6 is not part of the CIA; I've been working for the very people I thought I was fighting against. So, I went to the only place that could help me take them down. Now I'm a double agent for the CIA, where my handler is a man named Michael Vaughn. Only one other person knows the truth about what I do - another double agent inside SD-6. Someone I hardly know, my father[31].

[30] En dehors de notre corpus pour des raisons de chronologie, la série *Dexter* (idem) sur Showtime, une autre chaîne du câble, présente la séquence suivante : générique – résumé des épisodes précédents – épisode proprement dit. Là aussi, cet ordre pose question.

[31] « Mon nom est Sydney Bristow. Il y a sept ans, j'ai été recrutée par une branche secrète de la CIA : le SD-6. J'étais tenue au secret, mais je n'ai pas pu me retenir de le dire à mon fiancé. Et quand le chef du SD-6 l'a appris, il l'a fait tuer. C'est là que j'ai appris la vérité : le SD-6 n'appartient pas à la CIA, j'ai travaillé pour les gens que je pensais combattre. Alors je suis allée voir les seules personnes qui pouvaient m'aider à les faire tomber. Maintenant, je suis un agent double de le CIA, où mon contact est un homme nommé Vaughn. Une seule autre personne sait ce que je fais — un autre agent double infiltré dans le SD-6 ? Un homme que je connais à peine : mon père. » (c'est nous qui traduisons)

Lors de la deuxième saison, le texte connaît des changements importants et est prononcé par l'agent Weiss :

> CIA Profile : Agent Sydney Bristow. Agent Bristow works under cover with her father Jack Bristow also a double agent with CIA. Bristow's CIA contact Michael Vaughn. A counter assignment, to infiltrate and destroy SD-6. A secret organization dealing with espionage, extortion, weapons sale posing as CIA. SD-6 director : Arvin Sloane. Bristow's mother, formerly Russian intelligence, recently turns herself into CIA. Intel indicates she may still an enemy of the United state. The true loyalty of agent Bristow's mother remains unknown.[32]

Le texte introductif disparaîtra dès le treizième épisode de cette saison, soit qu'il ne soit plus nécessaire de présenter l'environnement du personnage, soit que l'intrigue, très foisonnante, ne soit pas résumable en quelques phrases. En tout état de cause, ce préambule a permis, tant qu'il existait, d'exprimer clairement le positionnement spécifique de la série par rapport au reste de la production — séries passées appartenant au même genre et programmes contemporains de sa diffusion.

Le prégénérique joue donc un rôle dans la construction de la preuve éthique aussi bien lors de sa présence — en tant que nœud textuel ramassant en un laps de temps court les caractéristiques précises de la série, que cela soit par le prégénérique sous sa forme la plus simple ou par une mise en scène spécifique — qu'en son absence ou en cas de modification du dispositif, par le jeu de l'effet-oblique.

[32] « Fiche de la CIA : Agent Sydney Bristow. L'agent Bristow travaille en immersionavec son père, Jack Bristow, un autre agent double de la CIA infiltré. Contact de Bristow à la CIA : Michael Vaughn. Mission : infiltrer et détruire le SD-6, une organisation secrète faisant de l'espionnage, de l'extorsion de fonds et des ventes d'armes en se faisant passer pour la CIA. Directeur du SD6 : Arvin Sloane. La mère de Bristow, ancienne espionne russe, est récemment passée à la CIA. Des rapports indiquent qu'elle pourrait rester un ennemi des États-Unis. La fidélité réelle de la mère de l'agent Bristow reste à déterminer. » (c'est nous qui traduisons) Le premier épisode de la saison proposait un texte de ce genre, mais plus court. Il n'était notamment fait mention ni de son père ni de sa mère.

IV. Un seuil dans le seuil : le disclaimer et l'avertissement.

Forgé à partir du mot *claim*, qui signifie « réclamation » ou « demande d'indemnisation », le nom *disclaimer* est donc le procédé qui, littéralement, écarte le risque de réclamation devant un tribunal ou de demande d'indemnisation. La Délégation Générale à la Langue Française ne propose pas d'équivalent français ; le Grand Dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française propose les expressions « avis de non-responsabilité » et « exonération de responsabilité ». Il s'agit en fait de la phrase rituelle « Toute ressemblance avec des situations réelles ou avec des personnes existantes ou ayant existé ne saurait être que fortuite. » ou de ses équivalents. Gérard Genette aborde ce cas dans *Seuils*, lors de l'examen des fonctions de la préface originale d'un livre[33]. Il y explique que le procédé est très ancien (il cite, par exemple, l'*Astrée*) et majoritairement présent, comme il se doit, dans les fictions romanesques. Cependant, ce *disclaimer* n'est pas une règle en littérature. Elle l'est, en revanche, au cinéma où tous les films, maintenant, présentent un tel texte dans leur générique de fin. Olivier Caïra, dans sa communication « "Toute ressemblance…" Le rôle des données documentaires dans les films de fiction hollywoodiens[34] », narre la genèse de cette habitude née à la suite d'un retentissant procès intenté par le Prince Felix Youssopoff contre la MGM en 1933. Le juge ayant expliqué qu'avec un avertissement similaire à celui qui se trouve au début de certains romans, le studio n'aurait pas été condamné, les avocats des studios hollywoodiens conseillèrent donc à leurs clients d'insérer dans leur générique ce « parapluie juridique[35] », que nous retrouvons aujourd'hui à la fin de tout film comme de chaque épisode de série télévisée. Olivier Caïra souligne cependant que ce procédé n'empêche pas les scénaristes de piocher largement dans des histoires vraies et les studios de faire la promotion des films en insistant sur la véridicité des événements narrés ou des personnages convoqués. Depuis la période du cinéma

[33] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 200-202.
[34] Olivier Caïra, « "Toute ressemblance…" Le rôle des données documentaires dans les films de fiction hollywoodiens », communication dans le cadre de la journée d'études *Le classicisme hollywoodien* (sous la direction de Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache), 31 mai 2007, ENS, [en ligne], URL : http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1745.
[35] Olivier Caïra, art. cit.

classique hollywoodien, la production est tiraillée entre ces deux pôles : l'appel au réel, qui plaît au public ; la protection du studio qui ne doit pas être condamné pour diffamation. Nous arrivons ainsi à des cas extrêmes où le *disclaimer* est bien présent dans le générique de fin et où le titre ou l'affiche du film clame l'aspect historique[36].

La fiction américaine dans son intégralité semble bien être l'héritière de cette schizophrénie. Ainsi, dans les années 1940 et 1950, chaque épisode de la série radiodiffusée *Dragnet* commençait par l'avertissement[37] : « *All you are about to hear is true. Only the names have been changed to protect the innocent*[38]*.* » La série télévisée a repris le même procédé, en adaptant quelques détails. Après cette annonce, un second comédien disait :

> *Dragnet*, the documented drama of an actual crime. For the next thirty minutes, in cooperation with state, federal and local authorities, you will travel step-by-step on the side of the law through an actual case history, transcribed from official police files. From beginning to end — from crime to punishment — *Dragnet* is the story of your police force in action[39].

Une telle série se pose ainsi clairement comme un enregistrement de la réalité, ce qui ne l'empêche pas, par ailleurs, de dénier la ressemblance entre fiction et réalité par le *disclaimer*.

Cette tradition de l'avertissement est toujours d'actualité, même si cela est plus ponctuel : ainsi, l'épisode pilote de *The X-Files / Aux frontières du réel* est précédé de la mention « *The following story is inspired by actual documented*

---

[36] Olivier Caïra cite ainsi le cas du film *Dog Day Afternoon* de Sidney Lumet, dont l'affiche proclamait : « *The robbery should have taken ten minutes. Eight hours later, il was the hottest thing on live TV. And its's all true*. » (« Le vol aurait dû durer dix minutes ? Huit heures plus tard, c'était l'événement le plus brûlant en direct à la télévision. Et tout cela est vrai. », c'est nous qui traduisons).

[37] Nous distinguerons ainsi l'avertissement, qui promet le réalisme au récepteur, du *disclaimer*, qui écarte la responsabilité juridique du studio.

[38] « Tout ce que vous allez entendre est vrai. Seuls les noms ont été changés pour protéger l'innocent. » (c'est nous qui traduisons)

[39] « *Dragnet*, la fiction dramatique documentée d'un crime réel. Dans les prochaines trente minutes, en coopération avec l'État et les autorités fédérales et locales, vous allez voyager étape par étape de l'autre côté de la loi à travers une histoire vraie, transcrite à partir des dossiers officiels de la police. Du début à la fin — du crime au châtiment — *Dragnet* est l'histoire de votre police en action. » (C'est nous qui traduisons)

accounts[40]. » À la différence du cas de *Dragnet*, pour lequel le téléspectateur n'a aucune raison de mettre en doute la véracité de l'intention, le récepteur de *The X-Files / Aux frontières du réel* est invité à considérer comme réels des événements pour le moins étrangers aux lois scientifiques qu'il connaît. La tension entre fiction et réalité, présente dans celle entre avertissement et *disclaimer*, n'est ici rien d'autre que la tension habituelle qui fonde tout récit fantastique classique. Mais ce type d'emploi de l'avertissement visant à crédibiliser directement le réalisme de la fiction à suivre est plutôt rare.

Ce que nous retrouvons régulièrement en début de série télévisée, c'est plutôt un court *disclaimer* du type « *The following story is fictional and does not depict any actual person or event* », c'est-à-dire une forme courte du *disclaimer* habituel. Comme le disait déjà Gérard Genette de cette protestation de fictivité dans le roman, « dès l'origine, la dénégation de "toute ressemblance" a pour double fonction de protéger l'auteur contre les éventuelles conséquences des "applications" et de lancer les lecteurs, immanquablement, à leur recherche[41] ». Bernard Magné va même plus loin dans l'analyse de la force pragmatique de ce type de texte :

> Sous sa forme canonique, l'avertissement traditionnel[42] semble à ranger tout entier du côté de l'effet de fiction, puisqu'il souligne la dimension imaginaire du texte soumis au lecteur. Mais à bien le relire, on s'aperçoit qu'il accrédite au contraire la présence massive des effets de réel, par le jeu des présupposés. Poser le caractère fortuit des ressemblances avec le réel, c'est présupposer que ces ressemblances existent. La protestation de fictionnalité s'inscrit donc, en réalité, dans le droit fil d'une esthétique réaliste qui fonde le roman sur la *mimésis* […][43].

Le rejet affiché de l'inspiration du réel est donc, paradoxalement, le meilleur garant, pour le téléspectateur, du réalisme de la fiction : pourquoi afficher aussi clairement, en début d'épisode, ce *disclaimer* — alors qu'il est de toutes façons

[40] « L'histoire qui va suivre est inspirée par des comptes-rendus documentés réels. » (C'est nous qui traduisons)
[41] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 202.
[42] Bernard Magné appelle *avertissement* ce que nous nommons ici *disclaimer*.
[43] Bernard Magné, « Toute ressemblance …», in *L'Effet de fiction* [colloque en ligne], 2001, disponible à l'adresse http://www.fabula.org/effet/interventions/19.php.

présent discrètement dans le générique de fin pour que les chaînes et les studios soient légalement couverts —, si ce n'est pour attirer l'attention du récepteur sur cette posture ? Certaines séries ont ainsi fait de cette inscription un élément fixe de leur paratexte : *Law & Order / New York District* et ses séries dérivées ou encore *Cold Case / Cold Case : Affaires classées*. C'est ainsi que ces séries, en exhibant leur fictionnalité, ont lancé leurs téléspectateurs à la recherche des éléments réels à l'origine des intrigues, comme le montrent les pages qui leur sont consacrées sur une base comme tv.com : les fans recensent les affaires réelles qui partagent des points communs avec elles et commentent les similitudes et différences entre la fiction et la chronique judiciaire. Dans ce cadre, les épisodes de ces séries ne présentant pas ce *disclaimer* ou en proposant une version adaptée acquièrent un statut particulier. Ainsi, l'épisode « Static » (ép. IV, 6) de *Cold Case / Cold Case : Affaires classées* ne comporte pas ce texte introductif puisque un acteur y joue le rôle du musicien afro-américain Little Richard.

Le cas de *Law & Order / New York District* est plus complexe : les épisodes, normalement, présentent le *disclaimer* sur le premier plan du générique de fin, avec un carton dédié, sous la formule « *This story is fictional. No actual person or event is depicted*[44] ». Mais certains d'entre eux s'ouvrent, avant même le texte introductif du prégénérique, avec un carton disant « *Although inspired in part by a true incident, the following story is fictional and does not depict any actual person or event*[45] ». C'est le cas, par exemple, de « Fools for Love » (ép. X, 15) ou « Blaze » (ép. XIV, 5). D'autres, encore, moins nombreux, proposent ce carton plus explicite : « *Although inspired by actual events, the following story is fictional and not intended to depict any actual person or event*[46] ». En l'absence de possibilité d'analyser de façon précise la répartition de ces cartons[47], il ne nous est guère possible de proposer une

[44] « Cette histoire est une fiction. Elle ne dépeint aucune personne ou aucun événement réel. » (C'est nous qui traduisons)
[45] « Bien qu'inspirée en partie par un fait réel, l'histoire qui suit est une fiction et ne décrit aucun événement ni individu ayant existé. » (C'est nous qui traduisons)
[46] « Bien qu'inspirée en partie par un fait réel, l'histoire qui suit est une fiction et n'a pas pour but de décrire une personne ou un événement ayant existé. » (C'est nous qui traduisons)
[47] Seules quatre saisons sur vingt ont été éditées en DVD. Les bases de données de type tv.com sont plus que lacunaires sur le sujet. La diffusion en France, archivée par l'INA, traduit en français les cartons (même lors d'une diffusion en version originale sous-titrée). Il est donc impossible de construire un corpus fiable sur la question sans aller consulter les presque quatre cent cinquante épisodes au Paley Center de Los Angeles ou de New York.

explication systématique aux critères qui président à ces choix. Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses ponctuelles : ainsi, l'affaire réelle dont peut s'inspirer « Blaze » (ép. XIV, 5) ne s'est déroulée que six mois à peine avant la diffusion de cet épisode ; la proximité chronologique peut expliquer que le cas était encore frais dans la mémoire des téléspectateurs et des victimes, d'où la nécessité d'insister, légalement, sur l'indépendance de la fiction par rapport à la réalité.

Généralement, le *disclaimer* n'est que visuel. Cependant, *Law & Order / New York District* connaît un cas tout à fait exceptionnel de *disclaimer* très long et lu par le comédien qui lit habituellement le texte introductif. Sa place est aussi exceptionnelle : il est inséré entre le dernier plan de l'épisode et le carton portant le nom du producteur exécutif (alors que, quand il est dans le générique de fin, il est après ce carton, quand la musique du générique commence, c'est-à-dire, souvent, après une coupure publicitaire). Cet épisode est « Indifference » (ép. I, 9) et le texte est le suivant :

> Although some aspects of this story may remind you of the Lisa Steinberg case recently adjudicated in New York City, this episode and its characters are fictional and the events and actions portrayed do not reflect the actions of any principals involved in that case. In the actual case, the male defendant was convicted of manslaughter, while all charges against his female companion were dismissed. There was no evidence of her involvement in physical abuse of any child, or that any child was sexually abused by either adult.[48].

Là encore, le premier facteur d'explication est la proximité chronologique, explicitement citée dans le texte. Il faut aussi noter qu'il s'agit de la première saison de la série, donc d'un moment délicat dans la vie d'un programme : les avocats de la chaîne et/ou des studios ont sans doute craint les commentaires dans la presse et les éventuelles conséquences médiatiques de l'annonce d'un procès, d'où la mention explicite dans ce *disclaimer* des différences entre l'affaire Lisa Steinberg et l'histoire

[48] « Bien que certains des éléments de cette histoire puissent vous rappeler l'affaire Lisa Steinberg récemment jugée à New York, cet épisode et ses personnages sont imaginaires. Les événements et les faits relatés ne reflètent pas ceux des personnes impliquées dans cette affaire. Dans l'affaire réelle, l'homme a été condamné pour homicide tandis que les charges contre sa compagne étaient abandonnées. Il n'y a pas eu de preuves de son implication dans la maltraitance d'un enfant et aucun enfant n'a été abusé sexuellement par un adulte. » (C'est nous qui traduisons)

qui a été proposée au téléspectateur. Cette analyse, qui résume ce que pourrait défendre un avocat face à la Cour, permet ainsi de désamorcer les éventuelles accusations de profiter d'une affaire sordide pour faire du sensationnalisme et lancer la série grâce à une exposition médiatique. Ainsi, alors que les *disclaimers* courts jouent clairement le jeu de la protestation de fictivité pour mieux rappeler le réalisme de la série, ce dernier exemple est une réelle défense juridique qui retrouve la justification première du *disclaimer* dans le cinéma hollywoodien classique. Cependant, de par son exposition maximale (à la fois un affichage visuel sous forme de déroulant comme le générique et sonorisation à travers la lecture par la voix de *Law & Order / New York District*), il opère, par un effet second, une augmentation de l'effet de réalisme, puisque le téléspectateur est amené à se dire qu'une telle argumentation d'ordre juridique ne se justifie que par un extrême réalisme de l'histoire.

Dans ces deux séries, la norme est la présence affichée du *disclaimer*. Les autres cas que nous allons aborder sont différents en ce sens que la mise en avant du *disclaimer* est l'exception. Ainsi, cinq épisodes de *JAG* (idem) présentent le texte « *The following story is fictional and does not depict any actual person or event* » : « Rogue » (ép. V, 7), « The Colonel's Wife » (ép. V, 8), « JAG TV » (ép. VI, 5), « The Princess and the Petty Officer » (ép. VI, 6) et « Head to Toe » (ép. VII, 15). La présence de ce *disclaimer* en début d'épisode ne vient pas se substituer au texte habituel dans les derniers plans du générique : « *The persons and events depicted in this picture are fictitious. Any similarity to actual persons or events is unintentinal*[49] », ce qui montre bien que la mise en place du *disclaimer* en tout début de l'épisode n'est pas liée à des problèmes juridiques, mais bien à des questions portant sur le statut de la fiction et l'engagement du téléspectateur. De même, le *disclaimer* qui ouvre le centième épisode de *Third Watch / New York 911* ne se justifie pas par la seule nécessité juridique. Prenant la place du résumé des épisodes précédents[50], il est exceptionnellement long : « *While the following story is inspired by actual events, it has been fictionalized, characters, scenes and events have been created and*

[49] « Les personnes et événements dépeints dans ce film sont fictionnels. Toute ressemblance avec des personnes ou des événements ayant existé n'est pas intentionnelle. » (C'est nous qui traduisons)
[50] C'est le seul cas, à notre connaissance, où la présence du *disclaimer* entraîne l'effacement du prégénérique analeptique connu.

names and locations have been changed[51] ». Il permet surtout de marquer dès l'ouverture du programme la singularité de l'épisode : il est en effet tourné dans un seul décor — une ruelle dans laquelle a eu lieu un meurtre — et en plans-séquences d'une dizaine de minutes, qui correspondent au laps de temps courant entre deux pauses publicitaires. Tous ces éléments visent à célébrer le statut particulier qu'a le centième épisode d'une série télévisée : à la symbolique du chiffre rond s'ajoute en effet la possibilité, une fois ce chiffre atteint, que la série accède au marché de la *syndication*.

Enfin, une des différences fondamentales entre la littérature et la série télévisée réside dans la quasi-absence de protestations de fictivité ironiques : alors que l'article de Bernard Magné, « Toute ressemblance… », évacue assez vite le cas classique pour s'intéresser au jeu sur la distance que prennent certains auteurs avec cette tradition et que Michel Balmont a mis en ligne toute une collection d'avertissements fictionnels littéraires[52], nous n'avons trouvé que deux séries se prêtant à ce jeu dans notre corpus — et elles sont dérivées l'une de l'autre. Il s'agit de *Hercules : the Legendary Journeys / Hercule* et de *Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière*, qui prennent plaisir à faire des clins d'œil à leurs téléspectateurs à travers des *disclaimers* loufoques. Dans la plupart des cas, il s'agit de réécritures de la phrase : « *No animals were harmed during the making of this motion picture*[53] ». Mais, quelques fois, le jeu se fonde sur la phrase qui nous intéresse ici. Quatre *disclaimers* d'*Hercules : the Legendary Journeys / Hercule* sont concernés : dans « Mummy Dearest » (ép. III, 4), le texte est « *Any similarity between our Mummy and*

[51] « Bien que l'histoire qui suit soit inspirée de faits réels, elle est une fiction: les personnages, les scènes et les événements sont le fruit de l'imagination ; les noms et les lieux ont été changés. » (C'est nous qui traduisons) Cet épisode est fondé sur un incident qui est arrivé à Edward Allen Bernero, auteur et réalisateur de l'épisode, lorsqu'il était policier à Chicago.

[52] Voir son site http://michel.balmont.free.fr/pedago/textes/avertissements/index.html.

[53] « Aucun animal n'a été blessé pendant le tournage de ce film. » Nous n'étudierons pas ici le jeu spécifique sur ce *disclaimer*. Dans la production dramatique, seules les séries *Hercules : The Legendary Journeys / Hercule* et *Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière* semblent avoir joué sur cela. En revanche, il est tout à fait possible que les comédies et les *sitcoms* proposent ce genre de jeu, surtout qu'il s'est popularisé ces dernières années dans le cinéma comique. Voir, pour un recensement des *disclaimers* parodiques dans *Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière* le site de l'International Association of Xena Studies, http://www.whoosh.org/ et, pour *Hercules : The Legendary Journeys / Hercule,* le site Jaimie's Joint (http://web.ncf.ca/at816/herceps.html).

the foot-dragging classic we all know and love is purely intentional[54]. » et dans « Les Contemptibles », il s'agit de « *The French accents depicted in this motion picture are entirely fictitious. Any similarity to actual accents, living or dead, is purely coincidental. Vive La Revolution !*[55] » Les deux autres cas font références à des faits de production. Ainsi, pour saluer le départ de Kevin Smith, interprète du roi Iphicles, le disclaimer est « *Any resemblance between King Iphicles, Hercules' half-brother, and Ares, God of War, Hercules' other half-brother, is totally unavoidable*[56]. » dans « War Wounds » (ép. IV, 19). Quant à l'épisode « Yes, Virginia, There Is A Hercules » (ép. IV, 15), il souligne la pratique des apparitions de membres de la production avec « *Any resemblance between the Hercules cast and the Renaissance staff is purely intentional*[57]. »

Dans l'épisode « The Way » (ép. IV, 16) de *Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière*, qui faisait intervenir des divinités hindoues dans l'intrigue, dont Hanuman, voici le *disclaimer* qui a été diffusé : « *Any similarities between Hanuman and a major character in the motion picture classic* Planet of the Apes *is purely coincidental*[58] ». Évidemment, ce *disclaimer* non seulement n'a aucune visée juridique, mais il a même provoqué un scandale puisque les représentants de la communauté hindoue ont publiquement exprimé leur fort mécontentement. L'affaire a fait tant de bruit que les rediffusions de cet épisode ne présentent plus ce *disclaimer*, qui a été remplacé par un message des deux personnages principaux et d'un représentant de la communauté hindoue expliquant que les producteurs ont pris des libertés avec la réalité de la religion hindoue et que c'est une religion tout à fait respectable[59]. Le deuxième exemple de la série, dans « Return of the Valkyrie » (ép.

[54] « Toute ressemblance entre notre Momie et le prototype de la prostitué que nous connaissons et aimons bien est totalement intentionnel. » (c'est nous qui traduisons)
[55] « Les accents français figurés dans ce film sont entièrement imaginaires. Toute ressemblance avec des accents réels, vivant ou morts ; ne serait que pure coïncidence. Vive La Révolution ! » (c'est nous qui traduisons)
[56] « Toute ressemblance entre le roi Iphicles, demi-frère d'Hercule, et Arès, dieu de la guerre, son autre demi-frère, est inévitable. » (c'est nous qui traduisons)
[57] « Toute ressemblance entre la distribution d'*Hercule* et les équipes de la maison de production Renaissance est purement intentionnelle. » (c'est nous qui traduisons)
[58] « Toute ressemblance entre Hanuman et un personnage principal du film *La Planète des singes* ne serait que pure coïncidence. » (C'est nous qui traduisons)
[59] Cet épisode, sans doute à cause de la charge que pouvait représenter l'intrigue, n'a ainsi jamais été diffusé sur la télévision hertzienne ni en Grande-Bretagne ni en France. Les chaînes du câble français et de la TNT, en revanche, l'ont diffusé (Série Club et NRJ12).

VI, 9), est « *Any similarity between our story and the classic children's fairy tale is purely coincidental*[60] ». Ce qui est intéressant, dans ces deux cas, est la référence, à des œuvres de fiction : si la forme classique du *disclaimer* dit que le film n'est pas une œuvre documentaire pour mieux paradoxalement souligner son réalisme, ces réécritures prennent pour référent des œuvres de fiction — un film et un conte de fées — pour mieux souligner non pas le caractère fictif de la série, mais la réalité du lien de connivence entre la série et son public[61]. C'est ainsi le détour par le second degré qui montre l'enjeu du *disclaimer* non du point de vue de la théorie de la fiction, mais de celui de la relation rhétorique entre programme et public : cette forme d'adresse au téléspectateur vise à créer un ethos spécifique de l'énonciateur ou du programme et à attirer l'attention du public sur une série ou un épisode qui se démarque de la pratique la plus répandue.

Le prégénérique semble donc être bien un seuil qui traduit le double statut artistique et commercial de la série télévisée. Il a pour but de capter le téléspectateur et de le convaincre en quelques séquences de regarder ce qui va suivre. Il assume donc une fonction perlocutoire de prise de décision de visionnage. Il facilite également la vision de certaines séries à intrigues multiples, en donnant une sélection des éléments nécessaires à la compréhension de l'épisode qui va suivre. Enfin, il permet, dans le cas d'une habitude de visionnage, une reconnaissance de la série, voire une expression de l'esprit de la série grâce à une condensation de ses traits spécifiques.

Les séries, selon le but qu'elles cherchent à atteindre — buts qui peuvent varier dans le temps, ce qui explique que le prégénérique ne soit pas un élément

[60] « Toute ressemblance entre notre histoire et le conte de fées traditionnel pour enfants n'est que pure coïncidence. » (C'est nous qui traduisons) L'épisode est fondé sur la légende de l'Or du Rhin.

[61] Ce jeu est encore plus prégnant dans le *disclaimer* de l'épisode « Path of Vengeance » (ép. VI, 14), qui est une mise en abyme du jeu institué par la série : « *The disclaimer for this episode was harmed during the making of this motion picture* » (« Le *disclaimer* de cet épisode a été blessé pendant la production de ce film. », c'est nous qui traduisons). L'effet comique est d'autant plus fort que c'est depuis le quatrième épisode de la première saison que les *disclaimers* des épisodes de cette série sont « blessés » par les multiples réécritures dont ils sont l'objet.

paratextuel stable —, vont choisir l'un des différents types que nous avons définis, voire les combinent. Ainsi, *ER / Urgences* propose un double prégénérique : la première partie, analeptique connue, propose un récapitulatif des derniers éléments nécessaire à la compréhension de l'intrigue qui va suivre ; la seconde, analeptique inconnue, met l'accent sur un nouvel événement particulier qui va plus spécifiquement lancer l'intrigue de l'épisode. Ces deux parties sont d'ailleurs séparées par un écran reprenant les codes visuels et sonores du générique et la première partie (un montage sec de différentes séquences très courtes) comporte un habillage musical qui permet d'identifier immédiatement le statut des deux ensembles.

Enfin, le cas du *disclaimer* et de l'avertissement montre une nouvelle manière de fonder la relation entre la télévision et son public. Ainsi, le prégénérique, qui pouvait sembler être un seuil neutre de ce point de vue, a pu être investi, bien que cela soit limité à quelques cas spécifiques, par des auteurs pratiquant un nouveau mode de second degré.

Chapitre 4
L'épigraphe est ailleurs

L'épigraphe est une pratique littéraire issue, nous apprend Gérard Genette, de la culture populaire : après la disparition de l'épître dédicatoire dans la grande littérature, c'est le roman gothique qui réactive le procédé :

> C'est apparemment par le roman "gothique", genre à la fois populaire (par sa thématique) et savant (par son décor), qu'elle s'introduit massivement dans la prose narrative […]. Walter Scott emboîte le pas, avec la même fréquence : épigraphes généralement attribuées à un auteur réel, ce qui ne garantit pas automatiquement leur exactitude ou leur authenticité […].
>
> Cette mode anglaise de l'épigraphe romanesque passe en France au début du XIX^e^ siècle, via Nodier et autres tenants du genre noir, "frénétique" ou fantaisiste, dont témoigne bien *Han d'Islande*, avec ses cinquante et un chapitres dûment bardés chacun d'au moins une épigraphe (le record est de quatre) […][1].

[1] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 136-137.

Sa présence dans la fiction télévisée est cependant plus inattendue, d'autant plus qu'elle y existe sous deux formes : celle de la citation[2], comme dans la fiction littéraire, et celle du slogan[3], de façon plus originale. Dans ce dernier cas, très peu de séries offrent, à première vue, une épigraphe-slogan : *The X-Files / Aux frontières du réel*, *MillenniuM* (idem), *Sleepwalkers / Sleepwalkers : Chasseurs de rêves* et *Harsh Realm / Le Royaume*[4]. Quant à l'épigraphe-citation, elle est également relativement rare, même si sa forme est plus habituelle eu égard à la tradition littéraire et, dans une moindre part, cinématographique[5].

Qu'il s'agisse de slogan ou de citation, remarquons immédiatement que la les termes utilisés par les fans pour parler de ces phénomène ne réfèrent qu'à la seule sémiose verbale, montrant le poids de la tradition littéraire. Cependant, il nous faudra concevoir ces deux termes dans une acception plus large, pour ne pas réduire l'analyse à un simple plaquage de notions, mais à une véritable étude des manifestations du phénomène de l'épigraphe.

Gérard Genette définit « grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre[6] ». Le statut de l'épigraphe dans notre cas est plus complexe, du fait d'un certain nombre de critères : sa place mouvante, la diversité de ses manifestations (sémioses verbale, musicale, voire audiovisuelle), sa rareté (seules cinq séries[7] sur tout notre corpus ont indubitablement pour tout téléspectateur une épigraphe), son statut actantiel et ses fonctions, qui dépassent, notamment du fait de la récurrence du phénomène à chaque épisode, celles de l'épigraphe littéraire[8].

---

[2] Les Américains parlent d'ailleurs, dans ce cas, de « *quotes* » (« citations »).

[3] Lorsque nous visitons des sites américains dédiés à *The X-Files / Aux frontières du réel*, nous relevons que les fans ne parlent pas d'*epigraph*, mais de *tagline*, qui signifie « slogan ». C'est donc moins la filiation littéraire du procédé que sa fonction fédératrice qui est mise en avant.

[4] Nous étudierons plus loin le cas plus ambigu de *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot*, la quatrième série de Chris Carter.

[5] Le lecteur trouvera en annexes le recensement des différentes épigraphes par série.

[6] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 134.

[7] Il s'agit de *The X-Files / Aux frontières du réel*, de *MillenniuM* (idem), d'*Harsh Realm / Le Royaume*, de *Sleepwalkers / Sleepwalkers : Chasseurs de rêves* et de *The Wire / Sur écoute*.

[8] Rappelons enfin que l'épigraphe est sans doute le premier lieu de l'intertextualité en termes de visibilité. Tout comme dans notre étude du titre, nous parlerons ici des relations instaurées entre discours citant et discours cité, bien que l'intertextualité fasse formellement partie de la seconde partie de notre étude.

I. Deux catégories d'épigraphes.

La place de l'épigraphe dans la série télévisée est bien différente de celle de l'épigraphe littéraire. Cette dernière est en principe placée « au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface[9]. » Qu'il s'agisse d'épigraphe-slogan ou d'épigraphe-citation, la proximité avec le début du texte, c'est-à-dire de l'épisode, est toujours de mise. Cependant, nous notons des différences, dont l'une est flagrante : il s'agit de sa place. Ainsi, si l'épigraphe-slogan est toujours placée sur le générique, la place de l'épigraphe-citation est fluctuante[10]. En outre, la présence et la place de la dédicace sont changeantes à la télévision et ne peuvent donc pas servir de repère pour l'épigraphe. De même, comme les rôles dévolus à la préface littéraire sont assumés, selon les cas, par le générique, l'épigraphe ou un dispositif spécifique[11], nous ne pouvons déduire aucune conclusion pertinente de la configuration entre l'épigraphe et ces éléments.

Notons enfin que les deux types d'épigraphes ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, puisque *MillenniuM* (idem) présente à la fois une épigraphe-slogan dans le générique et une épigraphe-citation au seuil de l'épisode.

A. L'épigraphe-slogan.

Dans ce cas, l'épigraphe se trouve sur le générique, c'est-à-dire juste avant que l'épisode ne commence, mais après l'anticipation narrative ou le rappel que constitue le prégénérique.

Bien qu'il soit matériellement impossible de regarder toutes les séries télévisées depuis la création du genre, il semble tout de même que l'usage de l'épigraphe soit minoritaire et attaché majoritairement à la pratique d'un seul homme :

---

[9] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 138.

[10] Voir notamment notre annexe recensant les différentes épigraphes-citations de *MillenniuM*, qui peuvent être placées avant le prégénérique, pendant ce dernier ou après le générique.

[11] La présence d'un narrateur qui s'adresse directement au téléspectateur est un exemple de dispositif spécifique de la fonction préfacielle. C'est le cas d'*Oz* (idem) ou de *Tales From the Crypt*. / *Les Contes de la Crypte*.

Chris Carter. En effet, trois de ses séries — *The X-Files / Aux frontières du réel*, *MillenniuM* (idem) et *Harsh Realm / Le Royaume* — comportent une épigraphe appartenant à la sémiose verbale : respectivement « *The Truth Is Out there*[12] », « *The Time Is Near*[13] » et « *It's Just a Game*[14] ». À part ces trois exemples, nous pouvons remarquer que la pratique épigraphaire ne s'est pas répandue. Dans la production ultérieure à *The X-Files / Aux frontières du réel*, première création de Chris Carter, nous n'avons trouvé qu'une seule série qui reprenne un procédé similaire sans pour autant être l'œuvre de Chris Carter : *Sleepwalkers / Sleepwalkers : Chasseurs de rêves*. L'épigraphe, dans cette série, apparaît sous une forme orale : « *We will be with you in your dreams*[15] ». Or, et ceci n'est sans doute pas un hasard, cette série a été créée par un ancien collaborateur de Chris Carter, David Nutter. La pratique épigraphaire semble donc bien attachée à quelques créateurs particuliers.

En ce qui concerne l'épigraphe littéraire, Gérard Genette déclare :

> Du fait que l'épigraphe est une citation, il s'ensuit presque nécessairement qu'elle consiste en un texte. Mais, après tout, on peut citer — reproduire — en fonction d'épigraphe des productions non verbales, comme un dessin ou une partition[16].

Il aurait pu sembler légitime que la fiction télévisée exploite cette voie : quoi de plus normal, pour l'épigraphe d'un texte audiovisuel, qu'une citation sous forme d'image issue d'une autre fiction télévisée ou cinématographique ? Or, il n'en est rien et l'épigraphe de la série télévisée relève principalement de la sémiose verbale, que ce soit de manière écrite ou orale : nous vivons dans une culture de l'écrit qui met en avant la production verbale. Florence Dupont dénonce cet état de fait dans son étude sur *Dallas* (idem) :

---

[12] « La vérité est ailleurs » dans la version française dont nous reparlerons.
[13] « L'heure approche » dans la version française. Nous étudierons les changements d'épigraphes-slogans de la série plus loin. Dans la première saison, cette épigraphe était « *who cares ?* » (« qui s'en soucie ? », mot à mot, traduit par « angoisse » dans la version française diffusée).
[14] « Ce n'est qu'un jeu » dans la version française.
[15] « Nous serons avec vous dans vos rêves » dans la version française.
[16] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 140.

> La première [tyrannie de l'écriture] vient d'une survalorisation de l'écriture-lecture. On entend partout affirmer que l'alphabétisation, condition indispensable à toute véritable civilisation, permettrait seule l'abstraction intellectuelle et la spéculation philosophique. […]
>
> Retrouver l'oralité, c'est nous lancer dans un domaine bien plus vaste que le champ de ce que l'on définit en général comme la littérature orale. Tout ce qui dans la culture échappe à l'idéologie de l'écriture et du monument relève de l'oralité. C'est le cas du théâtre, de la télévision, des concerts rock qui comme les chants des griots et les contes berbères appartiennent à l'oralité.
>
> Renouer avec l'oralité, c'est retrouver la Grèce d'avant Aristote pour sortir de la galaxie Gutenberg[17].

D'un point de vue historique, si nous regardons ce qui se pratiquait avant Chris Carter, nous pouvons interpréter la phrase finale du générique de la série britannique *The Prisoner / Le Prisonnier* comme une épigraphe : « *I am not a number, I am a free man*[18] ». En effet, cette phrase est devenue l'emblème de la série et a circulé à l'extérieur même du programme, comme « *The Truth is Out There* ». Nous avons donc bien là un *tagline*, que nous considèrerons comme une épigraphe du fait du pacte de lecture qu'elle institue avec le téléspectateur. Cette dernière phrase était préparée par tout un texte dans le générique, constitué de dialogues tirés de la série. Le fait que l'épigraphe soit précédée d'autres éléments verbaux n'est pas propre à *The Prisoner / Le Prisonnier* : ainsi, dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, avant l'épigraphe, nous pouvons lire, de façon fugace : « *FBI Photo Interpretation* » en bas à droite de la photo de soucoupe volante, puis, de façon plus prolongée, « *Paranormal Activity*[19] » et « *Government denies knowledge*[20] ». Nous pouvons noter que ces expressions ne sont pas mises sur le même plan que l'épigraphe puisque, contrairement à cette dernière, elles n'ont pas

[17] Florence Dupont, *De Homère à Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, *op. cit.*, p. 10 et 15. Rappelons que la rhétorique, qui constitue notre axe d'étude, est avant tout une technique de l'oralité : les cinq parties canoniques de la rhétorique sont l'invention, la disposition, l'élocution, la mémoire et l'action. Or, la réflexion sur la mémoire et sur l'action que mène la rhétorique antique montre bien la prédominance de l'oralité à l'origine.

[18] « Je ne suis pas un numéro, je suis un homme libre », dans la version française. Notons que cette série et *The X-Files / Aux frontières du réel* ont en commun d'avoir déchaîné les exégètes et donné lieu à nombre de théories, des plus crédibles et motivées aux plus farfelues.

[19] La traduction en est « Activité paranormale ».

[20] La traduction en est « Le gouvernement nie savoir ».

été traduites dans la version française. Leur intégration dans un plan entraîne sans doute cette différence de perception, contrairement aux mots qui précèdent l'épigraphe de *MilleniuM* (idem) qui sont présents par incrustation et traduits dans la version française : « patience » pour « *wait* » et « angoisse » pour « *worry* ». Dans la troisième série de Chris Carter, *Harsh Realm / Le Royaume*, c'est un texte en voix hors champ — il s'agit du personnage principal, Tom Hobbes — accompagné de mentions écrites, qui prépare l'épigraphe : « *A world exists, exactely like ours* [à l'écran, les mots « *A World* » en surimpression]. *You live in this world. You, family and friends*. [à l'écran, les mots « *Within our world* », en surimpression] *No, you may not know it, I was sent to save you*. [à l'écran, surimpression du titre « *Harsh Realm* » sur une image d'explosion] *It's just a game*. [à l'écran, la phrase « *It's just a game* » en surimpression sur un fond noir][21] » Ce texte, qui présente le concept de la série, relève de l'étude du générique conceptuel et rend l'épigraphe plus explicite que dans les cas de *The X-Files / Aux frontières du réel* et *MillenniuM* (idem). La série *Sleepwalkers / Sleepwalkers : Chasseurs de rêves* présente la même situation, avec le texte suivant, en voix hors champ lors du générique : « *We have discovered a deeper state of sleepnight. It allows us to travel into your dreams. As you descend, focus on my voice. We will be with you in yours dreams*[22]. » La dernière phrase de chacun de ces deux génériques est détachée du reste du discours : le texte se trouve au début de générique ; le générique continue, avec seulement une bande-image et une bande-son musicale, puis la dernière phrase est écrite ou prononcée en toute fin de générique : cette configuration nous autorise ainsi à ne pas considérer les différents éléments verbaux de la même manière et à ne donner le statut d'épigraphe qu'à la dernière phrase.

Enfin, l'épigraphe-slogan, contrairement à l'épigraphe-citation, est normalement stable — elle reste la même d'épisode en épisode et de saison en saison. Cependant, ce fonctionnement régulier est mis à mal dans deux séries de

[21] « Un monde existe, exactement comme le nôtre. Vous vivez dans ce monde, vous, votre famille, vos amis. Non, vous ne pouvez pas le savoir, j'ai été envoyé pour vous sauver. Ce n'est qu'un jeu ». Les incrustations signifient « un monde à l'intérieur de notre monde. Dur Royaume. Ce n'est qu'un jeu. » (c'est nous qui traduisons)

[22] « Nous avons découvert un état plus profond de sommeil. Il nous permet de voyager dans vos rêves. Pendant que vous descendez, concentrez-vous sur ma voix. Nous serons avec vous dans vos rêves. » (c'est nous qui traduisons)

notre corpus : *The X-Files / Aux frontières du réel* — qui, dans certains épisodes particuliers, change le texte de l'épigraphe — et *MillenniuM* (idem), dont l'épigraphe a changé lors d'une nouvelle saison.

Dans les différentes séries qui nous intéressent ici, *The X-Files / Aux frontières du réel* a réellement une place à part à cause de la grande diversité de ses épigraphes-slogans, qui font apparaître quatre sous-ensembles[23] :

- l'épigraphe originale et ses traductions[24] ;
- les phrases issues de dialogues ;
- les titres répétés en épigraphe ;
- les « slogans » autres que l'épigraphe originale.

Cette typologie, sur laquelle nous reviendrons lors de l'étude des différentes fonctions assumées par cette forme paratextuelle, montre la vivacité dont elle peut faire preuve. L'épigraphe-slogan est ainsi la forme la plus neuve et celle qui a déjà développé le plus d'usages spécifiques.

B. L'épigraphe-citation.

L'épigraphe-citation, qui se distingue de l'épigraphe-slogan notamment par le fait que, dans son fonctionnement habituel, seule la première est intertextuelle, renvoie de fait à deux réalités : soit elle relève de la sémiose verbale et se trouve entre deux éléments distincts (comme la publicité qui précède la série, le prégénérique, le générique, le premier acte de l'épisode) ; soit elle se trouve à l'intérieur du générique et, dans ce cas, elle n'appartient généralement pas à la sémiose verbale.

Le cas majoritaire de l'épigraphe-citation est celui de la citation verbale se trouvant en tout début d'épisode (avant le prégénérique) ou entre le générique et le premier acte. Cette pratique, héritière directe de l'épigraphe littéraire, reste

[23] Le lecteur trouvera en annexe le corpus des épigraphes-slogans de *The X-Files / Aux frontières du réel*.

[24] Rappelons la place importante des langues étrangères dans les titres de niveau hypotitulaire. Pour aller plus loin sur le lien entre usages de langues étrangères dans *The X-Files / Aux frontières du réel* et sa mythologie, le lecteur pourra se reporter au texte que nous avons écrit pour le livret de la réédition, en 2007, du coffret DVD de la saison 3 de la série par Fox Pathé Video.

cependant assez rare. Ainsi, dans notre corpus, seules deux séries ont adpoté ce dispositif : *MillenniuM* (idem) de Chris Carter et *The Wire / Sur écoute* de David Simon et Paul Attanasio. La première de ces séries ne présente pas une pratique régulière : le pilote n'en comportait pas — ce qui montre que cette idée n'était pas présente dès la conception de la série ou qu'elle semblait peut-être trop décalée. En outre, si tous les épisodes de la première saison, à cette exception, en comportent une, ceux de la deuxième saison ne présentent plus ce caractère systématique et, dans la troisième saison, seul un épisode en compte une. Au contraire, *The Wire / Sur écoute* est d'une régularité exemplaire de ce point de vue. Il y a fort à parier que les conditions de production, au sens large, expliquent cette différence : tandis que les mêmes personnes sont restées aux rênes de *The Wire / Sur écoute* pendant les cinq saisons, la direction de *MillenniuM* (idem) a varié au cours des saisons. En outre, le rythme n'était pas le même sur les deux séries : quand l'équipe de Ten Thirteen devait fournir plus de vingt épisodes sur l'année, la série HBO n'en avait que treize à produire sur le même laps de temps.

L'épigraphe-citation au sein du générique, relevant d'une sémiose autre que verbale, est très rare et, surtout, il est souvent difficile de la définir comme épigraphe. Ainsi, les frontières avec l'usage d'un matériau extérieur au sein d'un générique conceptuel sont parfois difficiles à dessiner. Dans *The Pretender / Le Caméléon*, l'utilisation de *L'Homme de Vitruve* dans le générique ne nous semble pas relever de l'épigraphe, d'abord à cause de sa place dans le déroulement chronologique du générique — le dessin est en plein milieu du générique, et non vers l'une de ses bornes ; le générique, considéré ainsi comme une unité discursive, ne présente pas un seuil à l'intérieur de lui-même — ; ensuite à cause du fait que ce dessin ne semble pas jouer un rôle particulier dans l'interprétation de la série (du moins, pas au premier niveau de signification). De même, il ne faut pas prendre l'habillage de certaines épigraphes et leur mise en scène pour un changement de sémiose : dans *Millennium* (idem), les dispositifs d'insertion font intervenir du son sans que cela ne change leur statut proprement verbal. En revanche, d'autres cas semblent plus clairement relever de l'interprétation comme épigraphe.

Le seul cas d'épigraphe totalement audiovisuelle dont nous ayons connaissance — cas rarissime qui s'explique sans doute par le fait que le générique, qui doit présenter la fiction, se compose dans la plupart des cas, de plans issus des

épisodes — est celui d'une série qui n'appartient pas à notre corpus : la sitcom *Working* (idem)[25]. Le second cas d'épigraphe non-verbale est celui de la quatrième série de Chris Carter, *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot*. Ce qui est frappant, au premier abord, c'est que cette série ne comporte pas, à la différence des autres séries de Carter, d'épigraphe-slogan. Cette absence a souvent été commentée comme le signe que cette série n'était pas vraiment une série de Carter : en effet, ce dernier avait un contrat avec la Fox et devait fournir, quoiqu'il arrive, un projet. Or, il n'est pas vraiment à l'origine de la série — elle a été créée par trois de ses collaborateurs — et son nom a été ajouté au générique du pilote afin qu'il en soit considéré comme l'auteur et, partant, comme créateur de la série[26]. D'autre part, la série ne présente pas, comme *MillenniuM* (idem), d'épigraphes-citations de sémiose verbale. Or, ce qui semble avoir échappé aux commentateurs, c'est que le générique commence par une citation, bien qu'elle soit musicale : il s'ouvre en effet sur l'hymne américain revisité par Jimi Hendrix. Bien évidemment, cette insertion s'inspire de la pratique de l'échantillonnage[27], de plus en plus répandue dans l'industrie musicale[28]. Cependant, le fait que cette citation musicale soit répétée d'épisode en épisode, puisqu'elle fait partie de la bande-son du générique, induit de fait un glissement dans l'interprétation et peut la faire considérer comme une épigraphe-slogan : en effet, cette devise oriente souvent la lecture de la série. Or, le thème du mensonge gouvernemental et de son écart avec la réalité est au cœur de l'histoire des trois

[25] Cette série présente dans son générique deux plans issus du film de Fritz Lang *Métropolis*, sans qu'ils soient spécialement signalés ou mis en valeur en étant, par exemple, groupés en début ou en fin de générique. Ce générique, en outre, est très original puisqu'il ne présente aucun plan issu de la série, mais des images qui se rapportent à la thématique de la série, à savoir le travail et les relations professionnelles : outre les deux plans de *Métropolis* — ce qui est déjà fort signifiant, puisque ce film dénonce le capitalisme et l'exploitation de l'homme par l'homme —, nous relevons des séquences sans doute issues de documentaires sur le monde du travail, difficiles à identifier. Il se peut, cependant, que ces documentaires soient célèbres aux États-unis et qu'ils renvoient directement à quelque chose de connu pour un téléspectateur américain. Nous serions dans ce cas face à un cas extrême : un générique-centon, qui représenterait le stade ultime de la pratique épigraphaire. Nous pouvons également interpréter cette insertion de deux plans, non pas comme une épigraphe, mais simplement comme un générique au choix de plans originaux. Dans ce cas, nous serions dans un autre cas limite : l'épigraphe « effacée ».

[26] Aux États-Unis, le (ou les) scénariste(s) du pilote est (sont) considéré(s) comme le(s) créateur(s) de la série.

[27] Nous utilisons ce terme pour traduire l'anglicisme *sample* ou *sampling*. Un *sample* est ainsi un extrait tiré d'une musique préexistante et utilisé dans la composition d'un nouveau morceau.

[28] Le générique de *Harsh Realm / Le Royaume* contient des *samples* de discours de Mussolini. Cependant, le contenu des phrases est peu intelligible et fondu dans le générique, ce qui nous semble éliminer cet échantillonnage du corpus des épigraphes.

héros. La distorsion du son renvoie à ce même motif en proposant une illustration sonore du concept de la fiction[29].

Il semble donc que la pratique épigraphaire télévisuelle ne témoigne pas seulement de l'influence des pratiques littéraires, mais qu'elle a aussi développé ses propres codes, non en transposant simplement l'usage de l'épigraphe verbale dans la sémiose audiovisuelle, mais en démultipliant l'utilisation de la sémiose verbale plutôt que de la sémiose audiovisuelle. Le renouvellement qui pouvait être attendu de l'usage de l'épigraphe dans le cadre d'une fiction télévisée n'est ainsi pas venu d'une recréation des pratiques, mais d'un élargissement du spectre de ces dernières.

II. Une double énonciation.

Le statut actantiel de l'épigraphe est plus complexe que celui des autres seuils, car deux énonciateurs se superposent : celui de la citation proprement dite et celui du discours télévisuel. Autrement dit, et nous en reparlerons dans la seconde partie quand nous traiterons de l'intertextualité, se superposent l'énonciation citée et l'énonciation citante.

A. Épigraphaire et épigrapheur.

Le statut actantiel de l'épigraphaire[30] est plutôt simple. Il désigne le téléspectateur qui lit ou qui entend l'épigraphe au moment de la diffusion de l'épisode. Cependant, il faut dissocier l'épigraphe-slogan verbale de l'épigraphe relevant d'autres sémioses ou se trouvant au seuil du générique. En effet, la première est répétée d'épisode en épisode et est, peu à peu, reconnue et attendue

[29] Pour une analyse plus poussée du début de ce générique et une mise en relation avec le reste de l'œuvre de Carter, voir notre article « Chris Carter paranoïaque ? Le complexe sémantique de la perte comme vecteur herméneutique et créatif » dans *Raison publique* n° 11.- Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, octobre 2009, p. 259-272.

[30] Nous renvoyons aux catégories définies par Gérard Genette, dans son chapitre sur l'épigraphe dans *Seuils* (*op. cit.*, p. 140) : « […] qui est l'auteur, réel ou putatif, du texte cité ? qui choisit et propose ladite citation ? J'appellerai le premier l'*épigraphé*, le second l'*épigrapheur*, ou destinateur de l'épigraphe (son destinataire — sans doute le lecteur du texte — étant si l'on y tient l'*épigraphaire)* ».

par le téléspectateur ; elle devient emblématique de la série. La seconde change à chaque épisode ou est moins facilement reconnue en tant que telle : seul le spectateur effectivement présent devant le poste de télévision, ou particulièrement attentif et *TV literate*, la reçoit.

Pour *MillenniuM* (idem), *Harsh Realm / Le Royaume* et *Sleepwalkers / Sleepwalkers : Chasseurs de rêves*, d'une part, *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot* d'autre part, c'est le téléspectateur habituel de la série qui est le récepteur de l'épigraphe, avec une différence notable cependant pour la dernière d'entre elles : il faut que le téléspectateur ait reconnu l'ouverture du générique comme une épigraphe. Au sujet de *The X-Files / Aux frontières du réel*, le problème est un peu plus complexe : si les épigraphes uniques — celles qui n'apparaissent qu'une fois — s'adressent bien au téléspectateur réel, le statut actantiel de l'épigraphaire est plus difficile à déterminer pour l'épigraphe-slogan habituelle : « *The Truth Is Out There* ». Celle-ci est plus répandue car elle est devenue une phrase emblématique qui a dépassé les frontières de la série dont elle est issue. En effet, certaines personnes, qui ne sont pas pour autant des spectateurs assidus de la série, connaissent cette épigraphe[31]. Nous pouvons alors en dire ce que Gérard Genette dit du titre. Cette circulation de l'épigraphe habituelle nous semble donc bien relever de l'actant récepteur α, tel qu'il a été défini par Georges Molinié.

Pour ces épigraphes-slogans, la rareté du dispositif nous permet d'établir sans trop de doutes la source de l'énonciation citante[32]. Bien évidemment, comme dans tout discours télévisuel, l'énonciation est polyphonique mais nous sommes ici dans un cas assez rare où la récurrence du phénomène et sa diffusion restreinte permettent de définir assez précisément qui est à l'initiative de la création dudit seuil.

[31] Cette formule est d'ailleurs devenue une phrase qui peut être citée et reçue sans en connaître forcément l'origine. Ainsi, dans le tome 4 des aventures de Spoon et White, *Spoonfinger*, la médecin légiste Enola Gay répond à White, qui lui disait « Finie la journée pour nous. Ne travaille pas trop, Enola, la vraie vie est dehors. », en répliquant « Et la vérité est ailleurs. Bonsoir les gars ! » (Jean Léturgie, Yann, Simon Léturgie et Isard, *Spoon & White 4. Spoonfinger*.- Bruxelles : Dupuis, coll. « Humour libre », 2002, p.9).

[32] Pour Wayne C. Booth, dans son étude de la fiction moderne, le fait de pouvoir rattacher de façon certaine la présence de l'épigraphe à la volonté de l'auteur fait de ce dispositif un des rares commentaires auctoriaux d'un certain nombre de romans. Voir Wayne C. Booth, *Rhetoric of Fiction, op. cit.*, p. 198.

Pour les épigraphes-citations, le cas est davantage complexe et il est plus malaisé de faire la part des choses. L'existence du seuil en tant que tel peut probablement être imputable au créateur de la série conjointement à la chaîne et au(x) producteur(s) et il est sans doute imaginable que sa présence soit spécifiée dans la bible de la série[33]. En revanche, la réalisation de chaque seuil particulier à l'orée de chaque épisode (le choix de la citation, autrement dit) relève vraisemblablement du (ou des) scénariste(s) en charge de l'épisode particulier, toujours en relation avec les autres instances énonciatrices. Nous devons donc encore une fois faire appel au niveau α.

Cet élargissement au niveau α est plus prononcé encore dans le cas de la série *MillenniuM* (idem), qui exploite les possibilités audiovisuelles du medium, avec différents signaux sonores ou l'utilisation en anticipation de la musique du prégénérique ou de la première séquence de l'épisode. Ce dispositif ne s'adresse évidemment qu'au téléspectateur devant son écran au moment de l'énonciation dudit seuil. Cette dernière fait forcément appel à de nombreux intervenants : habilleurs sonores, monteurs, compositeurs, musiciens…

B. L'épigraphé.

L'épigraphe est un seuil à double énonciation. Le cas le plus simple est celui de l'épigraphe-citation en dehors du générique, qui est, dans les exemples que nous avons trouvés, toujours référencés[34]. Dans le cas de *MillenniuM* (idem), les citations sont externes à la fiction et sont tirées de la Bible ou d'œuvres littéraires. Il s'agit de l'épigraphe dans sa plus simple expression. En revanche, *The Wire / Sur écoute* propose une configuration beaucoup plus intéressante : les citations mises en épigraphes sont issues de la fiction. Il s'agit de phrases dites par les personnages au cours de l'épisode que nous nous apprêtons à voir. Ce cas est rarissime dans la

[33] On appelle « bible » le document regroupant toutes les contraintes de la série et les spécificités des personnages (biographie fictionnelle, profil psychologique, habitudes vestimentaires et alimentaires, tics de langage, etc.). Sont ainsi consignées par écrit toutes les informations nécessaires pour que chaque scénariste puisse écrire un épisode en accord avec l'univers fictif et l'esprit de la série, tout en évitant les erreurs de continuité et les changements de ton et de traitement.

[34] Seul un cas fait exception : celui du dernier épisode de la première saison de *The Wire / Sur écoute*. Cependant, même dans ce cas où il était important de cacher l'énonciateur réel de la phrase citée, une source populaire et sociale était indiquée.

production littéraire : Gérard Genette recense un cas d'épigraphe attribuée à un personnage, mais il s'agit d'un personnage issu d'un roman précédent de l'auteur[35].

Lorsqu'il analyse les fonctions de l'épigraphe, Gérard Genette commente ainsi un des effets obliques de celle-ci :

> […] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte — caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace […]. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité[36].

Si les épigraphes de *The Wire / Sur écoute* sont réparties assez équitablement entre les différents personnages, celles de *MillenniuM* (idem) laissent apparaître une large place aux citations extraites de la Bible et, parmi les livres de la Bible, plus particulièrement celui de Job[37]. Étant donné que le Livre de Job est généralement interprété, dans l'exégèse biblique et par les mystiques, comme une réflexion sur les liens entre le Bien et le Mal, cette prégnance n'est pas surprenante et fait écho à la thématique principale de la série.

Le cas des épigraphes-slogans est bien plus diffus : il semblerait que l'épigrapheur et l'épigraphé soient la même puissance actantielle, par le recours à l'anonymat. Gérard Genette étudie bien évidemment ce cas :

> L'alternative à l'épigraphe allographe, c'est évidemment l'épigraphe autographe, explicitement attribuée à l'épigrapheur lui-même, c'est-à-dire *grosso modo*, à l'auteur du livre.

---

[35] Gérard Genette cite le cas de *Gatsby le Magnifique*, dont l'épigraphe est attribuée à Thomas Parke d'Invilliers, personnage du précédent roman de Fitzgerald, *L'Envers du Paradis*. Voir *Seuils*, *op. cit.*, p. 141. Il émet également l'hypothèse que certaines épigraphes, dans le cas de narrations homodiégétiques, soient attribuables au personnage-narrateur, mais ce cas est évidemment impossible dans le cas de cette série qui ne comporte pas de narrateur mis en scène.

Il est intéressant de noter que *Gatsby le Magnifique* est cité dans *The Wire / Sur écoute* : D'Angelo lit ce roman et le commente dans son club de lecture en prison. Une structure spéculaire particulièrement intéressante se met alors en place, puisque c'est le commentaire par D'Angelo qui sert d'épigraphe à l'épisode en question.

[36] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 147.

[37] Sur vingt-huit épisodes comptant une épigraphe, neuf (soit environ un tiers) proposent une épigraphe tirée de la Bible. Parmi ces neuf citations, trois sont issues du Livre de Job.

> […] Le plus souvent, l'auto-épigraphe est plus discrètement déguisée, soit […] en épigraphe autographe ou fictive […], soit en épigraphe anonyme[38].

Cependant, le cas de *The X-Files / Aux frontières du réel* est à dissocier de ceux de *MillenniuM* (idem), de *Harsh Realm / Le Royaume* et de *Sleepwalkers / Sleepwalkers : Chasseurs de rêves* : en effet, il y a vraisemblablement une référence cachée sous l'épigraphe habituelle « *The Truth Is Out There* ». En effet, la série *The X-Files / Aux frontières du réel* est nourrie de références provenant de Charles Fort, un scientifique sceptique. L'épigraphe constitue bien un lieu privilégié de la pratique intertextuelle ; mais dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, son utilisation semble assez subtile puisqu'elle donne comme citation une phrase inexacte et inspirée d'un écrivain scientifique[39]. D'autre part, une des épigraphes-slogans uniques, qui remplaçaient « *The Truth Is Out There* » parfois, est parfaitement identifiable : « *E pur si muove* » est une citation de Galilée.

L'énonciation de l'épigraphe fait ainsi apparaître, de même que les seuils que nous avons étudiés précédemment, l'implication du niveau α. Cependant, le problème est plus complexe du fait de l'imbrication des deux énonciations, citante et citée, qui rend nécessaire une approche plus nuancée. Ainsi, il nous faut différencier le processus même à l'origine de la simple présence d'une épigraphe des réalisations concrètes que ce principe revêt dans chacune des séries. Enfin, le procédé de l'épigraphe anonyme, du moins en ce qui concerne l'épigraphe-slogan,

---

[38] *Ibid.*, p. 141.

[39] Les liens entre la série et Charles Fort sont assez lâches, mais l'influence nous semble relativement importante : le personnage principal de *Kolchak The Night Stalker / Dossiers brûlants*, un journaliste spécialisé dans les phénomènes paranormaux, est directement inspiré de celui de Charles Fort. Or, cette série est une des influences majeures de *The X-Files / Aux frontières du réel*. Mulder cite le nom de ce scientifique dans l'épisode « El Mundo Gira » (ép. IV, 11). Enfin, certaines répliques de Mulder peuvent être rapprochées de citations de Charles Fort. Ainsi, quand Mulder déclare, dans « Clyde Bruckman's Finale Repose » (ép. III, 4), « *If coincidences are just coïncidences, why do they feel so contrived ?* » (« Si les coïncidences ne sont que des coïncidences, pourquoi semblent-elles si fabriquées ? », c'est nous qui traduisons), nous pouvons songer à « *I have spent much time thinking about the alleged pseudo-relations that are called coïncidences. What if some of them should not be coïncidence ?* » (« J'ai passé beaucoup de temps à réfléchir aux prétendues relations qu'on appelle coïncidences. Et si certaines d'entres elles n'étaient pas des coïncidences ? », c'est nous qui traduisons).

est la norme, ce qui est encore une différence importante avec l'usage littéraire du dispositif.

III. Attirer, orienter, partager : un geste clair vers le téléspectateur.

L'épigraphe littéraire recouvre quatre types de fonctions selon Gérard Genette : le commentaire du titre, le commentaire du texte, l'effet de caution indirect par la mention de l'auteur de l'épigraphe et ce que Gérard Genette nomme « l'effet-épigraphe[40] ». L'épigraphe audiovisuelle[41] les reprend et, parfois, en assume d'autres, spécifiques au medium télévisuel, comme les fonctions de captation ou de fédération. En outre, notre mise en perspective rhétorique nous permettra d'approfondir, de réinterpréter ou de réorienter certaines de ces fonctions. Ainsi, l'« effet-épigraphe » peut être vu sous le prisme de la preuve éthique. Dans cette conception, toute épigraphe joue tout d'abord une fonction éthique au sens technique. Ainsi, la régularité de son emploi par Chris Carter, face à la rareté de cette pratique dans les autres fictions, ne peut pas être le seul fruit du hasard. Gérard Genette parle, à ce propos, d'*effet oblique* :

> Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit[42].

Nous pouvons vraisemblablement y voir une volonté de se démarquer, de faire émerger d'une production gigantesque[43] des œuvres particulières en utilisant un procédé littéraire. En effet, l'utilisation d'un procédé considéré comme noble, puisque

[40] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 148.
[41] Nous étudierons conjointement les épigraphes-slogans et les épigraphes-citations car, malgré leurs différences de nature, leurs fonctions et visées peuvent être les mêmes. Nous préciserons, à chaque fois que nécessaire, le type d'épigraphe concerné par nos analyses.
[42] *Ibid.*, p. 148.
[43] Nous pouvons estimer qu'il y a une trentaine de séries par saison, toutes chaînes confondues.

littéraire[44], donne l'image d'un orateur cultivé, ainsi doté d'un prestige plus grand. D'autre part, les séries à épigraphes-slogans sont généralement des séries mythologiques, c'est-à-dire des séries qui demandent beaucoup d'implication de la part des téléspectateurs pour les comprendre et qui, du fait de leur complexité, doivent les guider, ce qui relève des fonctions pathétique et métagénérique.

Le travail de la construction de la preuve éthique par des épigraphes-citations dépend grandement de la régularité ou non de leur usage dans les deux séries qui en présentent. Dans *MillenniuM* (idem), cette irrégularité doit sans doute être mise en relation avec les aléas de la production et le fait qu'elle est la seule série à présenter les deux types d'épigraphes. L'épigraphe-slogan, dans cette perspective, a sans doute été sentie comme la plus efficace. Le cas de *The Wire / Sur écoute* doit sans doute être étudié en relation avec la chaîne qui produit le programme. En effet, le téléspectateur a très clairement l'impression que chaque série produite par HBO se doit non seulement de se différencier des programmes des autres chaînes, mais encore de faire plus que les précédentes séries HBO et de proposer quelque chose de novateur. L'usage de l'épigraphe-citation, dans ce cadre, est une réelle innovation dans le monde des séries télévisées et, en choisissant de prendre pour épigraphes non des citations célèbres, mais des phrases prononcées par les personnages, elle se distingue même de l'usage littéraire le plus répandu.

A. Les fonctions pathétique et métagénérique.

L'épigraphe a une fonction pathétique, puisqu'elle a pour but de provoquer un certain état d'esprit chez le téléspectateur. Stendhal lui attribuait d'ailleurs clairement cette (seule ?) fonction : « L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins

[44] Ce n'est pas un jugement de valeur que nous portons, mais l'expression d'une idée communément admise, selon laquelle la littérature, ou tout autre forme d'art reçue comme telle, ne peut être que supérieure à la plus élaborée des formes télévisuelles. Notons un renversement intéressant dans *La Maladie de Sachs* de Martin Winckler qui met en épigraphe de la partie « DIAGNOSTIC (samedi 29 mars) » une citation extraite d'une série télévisée, *Law & Order / New York District* : « La principale différence entre Dieu et un médecin, c'est que Dieu ne se prend pas pour un médecin ». (Martin Winckler, *La Maladie de Sachs*.- Paris : Éditions J'ai lu, 2000, p. 411.)

philosophique sur la situation[45]. » Cette augmentation de sensation est prégnante quand l'épigraphe-citation de *MillenniuM* (idem) est accompagnée de sons : le sonal simple ou double a peu d'impact, mais les bruits de cloches (« … Thirteen Years Later », ép. III, 5), de vent (« The Curse of Frank Black », ép. II, 6) ou de hennissement (« The Fourth Horseman », ép. II, 22) ont une influence plus grande et conditionnent la téléspectateur vis-à-vis de l'épisode à venir. Cet aspect émotif peut aussi être rapproché de l'effet de suspense créé par les épigraphes de *The Wire / Sur écoute*. En effet, chaque épisode, après le générique, propose une phrase (ou un morceau de phrase) tirée des dialogues de l'épisode à venir. Le téléspectateur est alors en attente : il peut faire, dès la lecture de l'épigraphe, des hypothèses sur le développement de l'intrigue ; puis, lors de son visionnage, sachant qui va dire la phrase placée en épigraphe, il est en alerte à chaque apparition à l'écran dudit personnage. Dans cette conception, l'épigraphe du dernier épisode de la première saison est particulièrement intéressante, car elle n'est pas nommément attribuée à un personnage : elle est seulement référencée comme un proverbe traditionnel de l'ouest de Baltimore. Or, cette phrase sera bien prononcée par un personnage lors de l'épisode, mais par un personnage que nous avions perdu de vue depuis quelques épisodes et dont on ne savait ce qu'il était devenu : Omar. Si l'épigraphe avait été référencée clairement, l'effet de surprise lors de l'apparition à l'écran d'Omar aurait été réduit à néant. On connaît l'importance économique — tant du point de vue financier que narratif — d'un dernier épisode de saison et ce flou laissé sur la source de la phrase mise en épigraphe relève clairement d'une mise en scène du suspense et de la preuve pathétique.

L'épigraphe-slogan de *MillenniuM* (idem) a connu une variante : la première saison a pour épigraphe « *Who cares ?* », les deuxième et troisième saisons « *The Time is Near* »[46]. La première met l'accent sur le personnage principal : le monde est envahi par le mal. Qui s'en soucie ? Qui est assez lucide et assez fort pour l'affronter ? Frank Black, qui affronte les criminels les plus sombres et fait tout pour préserver sa famille des vicissitudes du monde qui les entoure. Quant à « *The Time*

[45] Stendhal en marge d'*Armance*, cité par Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 146.
[46] Ces épigraphes son précédés par d'autres mots qui la préparent : la première présentait la séquence « *wait / worry // who cares ?* », la deuxième « *This / is / who we are // the time is near* », la troisième un mélange des deux, « *wait / worry // the time is near* ».

is Near », elle fait référence à l'angoisse millénariste qui irrigue toute la série, mais est sans doute plus prégnante dans la deuxième saison, puisqu'elle narre les aventures de Frank Black et du Groupe MillenniuM, qui pense que le monde touche à sa fin, à l'aube de l'an 2000. Dans les deux cas, nous pouvons interpréter ces épigraphes-slogans comme une « mise en conditions » du téléspectateur, une sorte de préparation à la noirceur développée dans l'épisode qui va suivre.

La visée pathétique peut être étendue à la façon dont l'actant émetteur veut que son œuvre soit reçue. Gérard Genette écrit ainsi : « l'épigraphe [officiellement anonyme] ainsi (presque) assumée ressortit plutôt au discours auctorial et pour cette raison je dirais volontiers que sa fonction est celle d'une lapidaire préface[47] ». Cet effet de l'épigraphe-préface peut être « d'assurer au texte une bonne lecture[48] » au point de mettre en place un pacte générique[49] : l'épigraphe-préface a pour but d'aider à définir le statut réel de la fiction et son genre. Pour *The X-Files / Aux frontières du réel*, nous avançons l'hypothèse que l'épigraphe-slogan assume une fonction préfacielle et permet au téléspectateur de définir la série comme une série fantastique. Tzvetan Todorov, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, définit ainsi ce genre :

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous[50].

C'est bien devant cette alternative qu'est le téléspectateur. L'épigraphe semble être là pour faire hésiter le téléspectateur entre explication rationnelle et explication irrationnelle. Affirmer, après un prégénérique montrant un événement

[47] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 142.
[48] *Ibid.*, p. 183.
[49] Gérard Genette évoque rapidement cette possibilité en note : « L'épigraphe peut ainsi, tout comme un titre, porter le contrat générique […] » (*ibid.*, note 1, p. 148).
[50] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique.*- Paris : Seuil, coll. « Points », 1970, p. 29.

hors du commun, que la vérité est quelque part autour de nous[51], n'est-ce pas influencer la croyance du téléspectateur ? Cette hypothèse du pacte générique lié au rôle préfaciel d'orientation de la lecture est renforcée par ce qu'ajoute Tzvetan Todorov quand il avance dans sa définition du fantastique :

> Le fantastique implique donc non seulement l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros ; mais aussi *une manière de lire* qu'on peut pour l'instant définir négativement : elle ne doit être ni "poétique'' ni "allégorique"[52].

Plus loin, il ajoute que « le fantastique, à la différence de beaucoup d'autres genres, comporte de *nombreuses* indications sur le rôle que le lecteur aura à jouer[53] ». Nous pensons que, dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, ces indications sont surtout portées par l'épigraphe-préface. En outre, remarquons que la perception de la série change légèrement suivant que l'on connaît l'épigraphe en version originale ou en version française. « *The Truth Is Out There* » suppose que la vérité est une question de perception et d'attitude pour la débusquer. « La vérité est ailleurs » pousse davantage à chercher la vérité dans un autre lieu que celui où nous sommes, dans un autre monde, en accord avec la croyance en l'existence des extraterrestres. Alors que l'épigraphe originale peut s'appliquer à tous les épisodes (tant ceux de la mythologie[54] qu'aux épisodes traitant d'une enquête unique), l'épigraphe française ne peut s'appliquer qu'aux épisodes de la mythologie et en donne une interprétation assez monolithique par rapport aux subtilités de la série. Enfin, l'épigraphe originale se situe nettement du côté du fantastique, tandis que

---

[51] Nous n'utilisons pas la traduction officielle de « *The Truth Is Out There* », qui est « La vérité est ailleurs », mais sa traduction plus juste, qui est « La vérité est quelque part autour de nous », « la vérité est là toute proche ». Il est vrai que la version française officielle maintient l'aspect lapidaire de l'épigraphe originale. Voir à ce sujet les remarques de Martin Winckler dans *Les Miroirs de la vie* (*op. cit.*, p. 273).

[52] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 37. C'est nous qui soulignons.

[53] *Ibid.*, p. 94.

[54] Les épisodes de *The X-Files / Aux frontières du réel* se partagent en effet en deux groupes : le premier comprend les enquêtes paranormales du service des Affaires non classées. Ces enquêtes font l'objet d'épisodes indépendants les uns des autres. Le second groupe est composé des épisodes de la mythologie — du mot même de Chris Carter. Ils traitent de l'aspect particulier de la série : pour faire simple, la conspiration qui vise à cacher au grand public l'existence des extraterrestres et l'application des technologies *alien* effectuées par le gouvernement américain. Fox Mulder a découvert cette conspiration en enquêtant sur la disparition inexpliquée de sa sœur Samantha.

l'épigraphe française relèverait plutôt de la science-fiction. L'épigraphe originale met ainsi en avant l'idée de vision et de perception, qui sont les éléments que Tzvetan Todorov considère comme constitutifs du fantastique :

> On peut caractériser encore ces thèmes en disant qu'ils concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde ; nous sommes, en termes freudiens, dans le système *perception-conscience*. […] Le terme de perception est ici important ; les œuvres liées à ce réseau thématique en font sans cesse ressortir la problématique, et tout particulièrement celle du sens fondamental, la vue […][55].

Nous pouvons mettre en relation cette analyse du sens de la vue dans le fantastique avec la photographie de la série qui a été, dès le début largement commentée car elle tranchait avec les usages contemporains : large recours à l'obscurité, faisceaux de torches électriques balayant le cadre, passage de la vidéo à la pellicule à la troisième saison…

Enfin, l'intérêt de *The X-Files / Aux frontières du réel* réside aussi dans les changements d'épigraphe qui surviennent, la plupart du temps, dans les épisodes de la mythologie. Les traductions de l'épigraphe originale participent aussi de ce pacte métagénérique et de la construction de la mythologie de la série.

Nous avons relevé trois cas d'épigraphes qui sont la traduction de « *The Truth Is Out There* » : « *EL'AANIGOO'AHOOT'E* », « *Die Warheit Ist Irgendwo da Draußen*[56] » et « *erehT tuO si hturT ehT* ». La première prend place dans un épisode qui se passe dans une réserve indienne et qui fait allusion au rôle d'encodeurs qu'ont joué les Navajos pendant la Seconde Guerre mondiale[57]. S'y ajoutent, de façon évidente pour tout « X-Phile », la référence à Roswell[58] et l'excursion de Mulder,

---

[55] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 126-7.

[56] Cette traduction corrobore notre hypothèse du sens qu'on peut donner à l'épigraphe puisqu'elle signifie, mot à mot, « la vérité est quelque part là dehors ».

[57] Leur rôle avait été tenu secret même après la fin de la guerre. Les Navajos avaient été à l'origine du seul code que ni les Allemands ni les Japonais n'avaient réussi à casser et le gouvernement américain souhaitait pouvoir continuer à utiliser leurs services pendant la Guerre froide. La révélation de leur rôle a été très tardive et le président Georges W. Bush leur a rendu hommage, faisant découvrir ce pan de l'histoire des États-Unis à une grande partie de la population américaine.

[58] Roswell est considéré comme le lieu où s'est écrasée une soucoupe volante en 1947. Selon les témoignages, l'armée aurait alors mis en place un périmètre de sécurité et emporté les débris du vaisseau extraterrestre. L'immense fortune qu'a connu cet événement est sans doute liée au fait que

guidé par un jeune Indien, dans le désert, à la recherche d'un wagon réfrigéré enterré qui contiendrait des cadavres d'extraterrestres. Comme les Navajos ont pu traduire des messages pour le gouvernement, cette phrase en navajo accrédite la thèse du complot : puisqu'il serait étonnant qu'ils émettent un tel message, il s'agit là d'un moyen détourné pour souligner la responsabilité de l'armée américaine. Cette épigraphe semble donc accréditer la théorie irrationnelle puisqu'elle tendrait à prouver que le gouvernement est impliqué dans le mystère de Roswell. La mythologie de *The X-Files / Aux frontières du réel* fait en outre une large place à la civilisation anasazi, une tribu indienne disparue dont le nom vient de la langue navajo et signifie « les Anciens ». Ils auraient été les premiers à comprendre la réalité de l'invasion extra-terrestre et à trouver le moyen de s'en protéger dans les carrières de magnétite. Cette phrase en navajo accréditerait ainsi l'ancienneté de cette prise de conscience et du projet d'invasion.

La deuxième épigraphe est en tête d'un épisode qui traite, comme beaucoup d'autres, de la Seconde Guerre mondiale. Mulder est dans le Triangle des Bermudes car, semble-t-il, un bateau anglais des années 1940 y a réapparu. Cependant, le téléspectateur ne peut décider si Mulder a voyagé dans le passé ou le bateau dans le futur. Cette ambiguïté respecte l'un des enjeux du fantastique[59]. La traduction en allemand de l'épigraphe entre en résonance avec des hypothèses formulées par la série : des scientifiques japonais et allemands, qui auraient mené des expériences médicales terrifiantes pendant la Seconde Guerre mondiale, se sont enfuis aux États-Unis afin que le gouvernement profite de leurs recherches, lors d'une opération nommée « Paper Clip » qui est l'objet d'un autre épisode. Ces scientifiques sont

---

l'armée a tout d'abord envoyé un communiqué aux journaux, en disant qu'effectivement, une soucoupe volante s'était écrasée dans cette ville du Nouveau Mexique. Elle a ensuite nié cette information et a ainsi ouvert le champ à tous les fantasmes possibles. Roswell est une référence majeure de la série *The X-Files / Aux frontières du réel*.

[59] Chris Carter a ainsi déclaré qu'il tentait de donner une certaine dualité à ses histoires : « Je veux donner deux facettes à chaque histoire, chaque vérité. Ça me permet d'inventer des mythologies plus intéressantes. Comme la vérité est complexe, on la montre d'une manière complexe. C'est le spectateur qui découvre où on en est, ce qu'est la mythologie de l'épisode, où on va. La série a du succès car on ne livre aucune explication. On conduit le spectateur dans un univers incertain en espérant qu'il demandera à en voir davantage. » Ce propos de Chris Carter est présenté dans la cassette vidéo *The X-Files. Dossier 5 : 82517* (20th Century Fox Home Entertainment, 1997). Cette cassette reprend les épisodes « Nisei » (ép. III, 9) et « 731 » (ép. III, 10).

partie prenante de la conspiration et mènent des recherches sur l'hybridation entre humains et extra-terrestres.

Ces deux épisodes ont donc pour but de consolider le pacte générique de la série : alors qu'aucune preuve tangible d'une telle conspiration n'existe, ces épigraphes inciteraient à croire cette théorie en attestant l'existence de la phrase emblématique de la conspiration en dehors du Syndicat. Le téléspectateur ne peut donc pas encore clairement se décider entre la thèse rationnelle et la thèse irrationnelle.

La troisième traduction de l'épigraphe est différente en ce sens qu'il ne s'agit pas de langue étrangère et que l'épisode qui la présente n'est pas mythologique : elle est en fait notée à l'envers, en miroir. Cet épisode s'appelle « 4D », ce qui est le numéro de l'appartement du suspect, mais peut aussi être une abréviation de l'expression « quatrième dimension[60] ». Cet épisode n'est pas mythologique, mais sa thématique est intéressante car elle est fondée sur la notion de temps en physique quantique, ce qui est le sujet de la thèse de doctorat de Scully. Dans cette perspective de la courbure de l'espace-temps, qui pourrait permettre au meurtrier de vivre et de commettre des crimes dans deux espaces parallèles, l'épigraphe écrite à l'envers pourrait symboliser l'existence de l'univers parallèle, à travers un *topos* de la vulgate fantastique : le monde parallèle voit le monde réel comme à travers un miroir, ce dernier étant le symbole du passage d'un monde à l'autre[61]. Le deuxième aspect qui rend ce changement d'épigraphe intéressant est que cet épisode traite spécifiquement de la relation entre Doggett et Reyes, les deux agents qui ont remplacé Mulder et Scully aux Affaires non classées. Certains fans avaient regretté le remplacement de ces derniers par d'autres agents et cette épigraphe « en miroir » peut être une façon de dire « C'est à la fois la même série et un autre éclairage, une autre "vision" — pour reprendre le champ lexical de T. Todorov — et une autre mythologie ».

[60] Attention, cependant, pour un téléspectateur francophone, de ne pas y voir une allusion à la série *La Quatrième Dimension*, dont le titre original est *The Twilight Zone*, expression dont le sens littéral est « la zone crépusculaire », c'est-à-dire le moment exact entre la fin du jour et le début de la nuit.
[61] Les illustrations de ce *topos* vont du roman *Trough The Looking-Glass / De L'Autre Côté du miroir* de Lewis Carroll en 1871 au film *Mirrors* (idem) d'Alexandre Aja en 2008.

Quant à celle de *Harsh Realm / Le Royaume* — « *It's just a game* » —, elle fait référence à l'argument de la série : le lieutenant Hobbes est envoyé par ses supérieurs dans une réalité virtuelle, une sorte de jeu de simulation vidéo développé par les militaires, qui est en communication avec notre monde et est donc, de fait, une réelle dimension parallèle. Mais les supérieurs de Tom Hobbes le lui présentent comme une simple simulation, lui disant : « *It's just a game, lieutenant* ». Cette phrase, répétée au début de chaque épisode, rappelle le mensonge de l'armée, thème qui parcourt les séries de Chris Carter. Elle est en outre quasiment antiphrastique puisque, au fur et à mesure que nous avançons dans la série, nous nous rendons compte que ce que vit Hobbes est tout, sauf un jeu, et a une influence sur le monde réel. Elle assume ainsi une fonction métagénérique en réactivant à chaque épisode le processus de suspension de croyance propre à la réception fictionnelle.

B. La fonction de captation.

Un autre aspect spécifique de la construction de la preuve pathétique par l'épigraphe est la façon dont elle permet de capter le téléspectateur dès le début de l'épisode. C'est ainsi le cas de certaines épigraphes uniques de *The X-Files / Aux frontières du réel* ou du procédé de l'épigraphe-citation dans *The Wire / Sur écoute*.

Parmi les épigraphes unique de *The X-Files / Aux frontières du réel*, celles qui sont issues des dialogues sont les plus courantes : « *Trust no one* », « *Deny everything* », « *Apology is policy* », « *Everything Dies* », « *Deceive Inveigle Obfuscate* », « *Believe the Lie* », *« Resist or Serve* », « *Nothing Important Happened Today* » et « *They're watching* ». Elles cultivent l'aspect paranoïaque de la série et développent certains aspects de la mythologie : la solitude de la quête de Mulder, le mensonge et la dualité des gens impliqués dans la conspiration, leurs dénégations, l'aspect totalitaire de leurs actions. Mais, contrairement aux traductions de l'épigraphe, l'idée n'est pas de mettre en avant l'aspect mondialisé et global de la conspiration, mais de développer ses ramifications et ses implications. Autrement dit, alors que les premières présentent le discours général de la série en apportant une information supplémentaire, les deuxièmes entrent dans le détail et exposent les conséquences matérielles et philosophiques du complot. À ce titre, il est intéressant de noter que beaucoup de ces épigraphes sont des mots prononcés par des

informateurs ou des adjuvants de Mulder et Scully : « *Trust no one* » sont les derniers mots de Gorge Profonde ; « *Deny everything* », une explication donnée à Mulder par Mister X ; « *Believe the lie* », un conseil donné à Mulder par Kritschgau ; « *They're watching* », une phrase prononcée par un agent de la NSA devant Scully, Doggett et Reyes. Deux sont prononcées par des opposants de Mulder : « *Everything dies »* par le Tueur à Gages[62] ; « *Resist or serve* » par Krycek. Deux sont tirées de répliques de Scully : « *Apoligy is policy* » et « *Deceive Inveigle Obfuscate* ». Le dernier est une phrase de Kersh à Doggett : « *Nothing Important Happened Today* ». Il est intéressant de noter qu'aucune d'elles n'est prononcée par Mulder, pourtant présenté comme l'épine dorsale de la série. Ainsi, dès le commencement de celle-ci, ses créateurs avaient signifié, de façon très discrète, que Mulder n'était pas le seul centre de la série, ce qui est tout à fait cohérent avec son retrait à partir de la septième saison et ce qui va également à l'encontre des discours entendus à cette époque qui disaient que la série avait perdu son âme.

En outre, leur rôle est aussi d'annoncer un épisode remarquable[63] : quand le téléspectateur, à la fin du générique, voit une épigraphe unique, il s'attend à un épisode mythologique et à des révélations exceptionnelles. Ainsi, dans le cadre fortement concurrentiel de la télévision américaine, si le téléspectateur change de chaîne et aperçoit une épigraphe unique, il peut rester voir l'épisode par curiosité. Elle a alors dans ce cas un rôle analogue à celui du prégénérique : une fonction de captation à visée perlocutoire de prise de décision de visionnage.

Cette fonction de captation peut même être analysée en deux temps : à l'annonce d'un épisode mythologique particulièrement important peut être associé, une fois le visionnage fini, un processus de lecture rétrospective visant à reconsidérer l'épisode à l'aune de la phrase mise en épigraphe. Nous retrouvons ainsi une fonction communément admise de l'épigraphe littéraire, commentée par Gérard Genette : « La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la

[62] Le *Bounty-Hunter*, en version originale, est une sorte de brouillon des super-soldats. Il est à la recherche des extra-terrestres ou des hybrides humains-*alien* qui se sont échappés. Son arme est un stylet rétractable en métal qu'il plante à la base de leur nuque, dont échappe alors un liquide vert, le sang extra-terrestre qui, au contact de l'air, se transforme en gaz mortel pour les êtres humains. C'est aussi la seule faille du *Bounty-Hunter*. Il est extrêmement difficile à repérer car il a la capacité de prendre n'importe quelle apparence.

[63] Ce rôle est d'ailleurs commun à toutes les épigraphes uniques de *The X-Files / Aux frontières du réel.*

plus canonique : elle consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification[64]. » L'attention du téléspectateur est attirée sur un point précis qui commente l'axe idéologique de l'épisode et oriente la réception du texte qu'il est en train de découvrir. Les épigraphes-citations de *MillenniuM* (idem) sont également analysables en termes de commentaires du texte à venir. Lors du premier visionnage, la plupart d'entre elles indiquent au moins une thématique ou une orientation. C'est le cas de « *Never believe anything you see on Halloween*[65] » de l'épisode « …Thirteen Years Later » (ép. III, 5), qui indique le contexte temporel et culturel de l'épisode à venir. Parfois, les informations extrapolables à partir de l'épigraphe sont plus précises : ainsi, pour l'épisode « Sense and Antisense », la double épigraphe — aussi bien par le contenu des citations que par l'identité des auteurs — donne énormément d'informations au téléspectateur et marque clairement le thème et l'angle de l'épisode : la première phrase, « *Control of third world populations designated secret national policy*[66] », est tirée d'un mémo de la Sécurité Nationale ; la seconde, « *U.S. Military released from liability for experiments on unwilling and unknowing human subjects*[67] », est extraite d'une décision rendue par la Cour Suprême. Autant que le contenu des phrases, les sources des citations sont importantes puisque, dans les deux cas, il s'agit d'une institution étatique américaine. Dès le début de l'épisode, avant même le commencement de l'intrigue (puisque le prégénérique ici ne présente pas une amorce de l'intrigue, mais un montage d'images de famines et de déplacements de populations en Afrique sur fond de musique classique), le téléspectateur est conditionné. Son état d'esprit, construit par le dispositif mis en œuvre par le programme, va de fait orienter sa perception de l'histoire qu'il va voir, celle d'un homme africain porteur d'une maladie créée, apparemment, par les Services secrets américains et testée sur les populations du Tiers-Monde.

Le dispositif mis en œuvre dans *The Wire / Sur écoute* est identique formellement, mais diffère quant aux effets produits. Comme dans *MillenniuM* (idem),

[64] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 146.
[65] « Ne croyez jamais ce que vous voyez le jour d'Halloween » en français (c'est nous qui traduisons).
[66] « Le contrôle des populations du Tiers-Monde est désignée politique nationale confidentielle », c'est nous qui traduisons.
[67] « La responsabilité de l'armée américaine n'a pas été engagée dans les expérimentations sur des cobayes humains dont elle n'a pas obtenu le consentement. », c'est nous qui traduisons.

le téléspectateur regarde différemment l'épisode en fonction de l'épigraphe. Mais le choix d'une citation d'un personnage de la fiction, en lieu et place d'un auteur réel, vise moins ici à capter au sens propre le téléspectateur qu'à créer son adhésion, ce qui relève de la fonction de fédération.

Le troisième ensemble d'épigraphes se compose de celles qui sont la reprise, tel quel, du titre de niveau hypotitulaire : « *The End* », « *Amor Fati* » et « *Nothing Important Happened Today*[68] ». Elles semblent être plutôt des anti-épigraphes, puisque Gérard Genette dit que l'épigraphe a pour but d'expliciter le titre : « La plus directe [des fonctions de l'épigraphe] n'est certainement pas la plus ancienne […] C'est une fonction de commentaire, parfois décisif — d'éclaircissement, donc, et par-là de justification non du texte, mais du *titre*[69].» C'est, bien sûr, un moyen de mettre en avant le titre, qui requiert alors une attention toute particulière. En effet, *The End* est le dernier épisode de la cinquième saison, épisode qui voit le service des Affaires non classées incendié par l'Homme à la Cigarette. En outre, la fin de cette saison était suivie par la sortie au cinéma du premier long métrage de *The X-Files / Aux frontières du réel*[70]. Mais ce redoublement permet aussi de signifier l'importance d'un point particulier de la théorie de la série. Ce cas est réalisé par l'épigraphe « *Amor fati* », qui est en outre une référence intertextuelle. Deux auteurs peuvent être convoqués. Le premier est Aldous Huxley : il a intitulé ainsi un de ses essais sur la religion, qui est une question centrale du triple épisode dont « Amor fati » est la conclusion[71]. Le second auteur est Nietzsche : le concept d'*amor fati* est important dans sa théorie et ce titre/épigraphe n'est pas la seule convocation du philosophe dans la série. Les supersoldats ont souvent été interprétés comme des descendants

[68] Notons que cette épigraphe ressortit de deux modèles : celui de la phrase issue des dialogues et celui de la reprise du titre. En outre, elle est une des rares épigraphes de *The X-Files / Aux frontières du réel* attribuables à un énonciateur extérieur à la fiction, puisque ce serait ce que Georges III aurait écrit dans son journal à la date du 4 juillet 1776. Notons cependant la part sans doute largement fantasmée de cette phrase, puisqu'en France, il est souvent dit que Louis XVI, le 14 juillet 1789, aurait noté une phrase similaire dans son propre journal.
[69] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 145.
[70] Il fallait donc pousser les fans à aller dans les salles obscures.
[71] Scully déchiffre ce qui semble être un fragment d'un vaisseau extraterrestre et y trouve des extraits de la Bible, du Coran et d'autres textes religieux anciens, ce qui tendrait à prouver que toutes les religions humaines sont nées du contact entre êtres humains et extraterrestres ou que l'origine de la vie humaine est extraterrestre — l'épisode, en effet, traite également de la théorie de la panspermie.

des *Übermenschen* nietzschéens. L'*amor fati*, dans la théorie de Nietzsche, est l'amour du devenir et du chaos qu'est la réalité. Non seulement, il permet à l'homme de se réconcilier avec la réalité telle qu'elle est, mais il justifie aussi la nécessité de l'action de l'homme sur la réalité. Or, ces deux aspects sont tout à fait attribuables à la quête de Mulder qui, dans cet épisode, est mis en scène à la Scorcese dans *The Last Temptation of Christ / La Dernière Tentation du Christ* — nous retrouvons ici la dimension religieuse développée dans ces épisodes. Il rêve sa vie sans les Affaires non classées, avant de revenir à la réalité grâce à Scully. À son retour, il a appris à admettre la réalité de sa vie, comme la mort de certains de ses proches et a aussi consenti au bien-fondé de son action des dernières années.

C. La fonction de fédération.

Le quatrième ensemble de devises issues de *The X-Files / Aux frontières du réel* est constitué des « épigraphes-slogans » : « *E Pur Si Muove* », « *All Lies Lead To The Truth* », « *In The Big Inning* », « *Believe To Understand* » et « *Dio Ti Ama* ». Ce groupe est interprétable en termes de fédération du public autour d'idées-phares de la série.

« *E Pur Si Muove* » est, au sens strict, la seule véritable épigraphe, puisque c'est une phrase de Galilée[72]. Elle joue encore sur l'ambiguïté puisque cette phrase a été prononcée alors que l'héliocentrisme passait pour une hérésie. L'idée peut être que, dans plusieurs siècles, l'existence des extraterrestres sera considérée comme une donnée indubitable, de même que l'héliocentrisme aujourd'hui. Ici, le texte même de l'épigraphe a bien sûr une grande importance, mais nous devons nous demander pourquoi c'est la seule véritable épigraphe. Il semble que cela touche à l'un des effets dont parle Gérard Genette et qui est celui de « caution » :

> De la troisième fonction, j'ai dit qu'elle était la plus oblique. J'entends par là, bien sûr, que le message essentiel n'est pas celui que l'on donne pour tel. […] dans une épigraphe,

[72] Galilée n'est pas mentionné lors de l'épisode et la citation mise en épigraphe n'est pas référencée lors de son apparition à l'écran. Cela permet de troubler encore le jeu entre épigraphe réelle et épigraphe fictive.

> l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit , mais l'identité de son auteur et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte […][73].

Nous sommes ici devant un réel cas d'argument d'autorité, « lequel utilise des actes ou des jugements d'une personne ou d'un groupe de personnes comme moyen de preuve en faveur d'une thèse[74] ».

« *All Lies Lead To The Truth* » ressemble à une sentence, par l'emploi du pluriel de généralisation et du présent gnomique. Or, Perelman nous dit que « le proverbe exprime un événement particulier et suggère une norme[75]. » De plus, il y a généralement un accord sur l'adhésion des auditeurs à un tel énoncé. Ces marques de la parémie permettent donc l'adhésion à l'apparent paradoxe de la phrase, symbole de la quête de Mulder pour trouver le remède à la mystérieuse maladie de Scully. « *In The Big Inning* » constitue un jeu de mots : cet épisode, en effet, traite d'une équipe de base-ball[76]. Phonétiquement, l'épigraphe dit « *In The Beginning* ». Or, l'épisode parle d'un joueur de base-ball de l'équipe de Roswell qui serait un extraterrestre : Roswell et le mystère d'un crash d'OVNI constituent le point de départ de la conspiration à laquelle croit Mulder. C'est donc une épigraphe à double tranchant. « *Believe To Understand* » joue sur le point central de la série : la volonté de comprendre (avec le célèbre « *I want to believe*[77] »). Les épigraphes de ce groupe répondent alors plus réellement à l'appellation anglo-saxonne de *taglines*, en présentant une volonté de fédération autour de quelques idées fondatrices de la série. Ces épigraphes ont cette seule fonction, tandis que les autres ont une fonction claire — éthique, pathétique, métagénérique ou fonction de captation —, même si

[73] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 147.
[74] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, *op. cit.*, § 70, p. 411.
[75] *Ibid.*,§ 40, p. 224.
[76] Le base-ball est une grande référence de la série. Outre cette épigraphe révélatrice, deux autres éléments majeurs en sont la manifestation : le nom de Dana Scully vient de celui de Vincent Scully, commentateur de l'équipe de L.A. Dodgers — bien qu'il s'y ajoute un clin d'œil à Frank Scully, auteur du tout premier ouvrage sur les soucoupes volantes en 1950, *Behind The Flying Saucers*. Puis, quand David Duchovny s'est retiré de la série, le personnage de Fox Mulder a été remplacé par celui de John Doggett, du nom du co-commentateur de Vincent Scully, Jerry Doggett.
[77] « Je veux y croire » en français. Cette phrase est une sorte de devise personnelle pour Mulder. Nous la découvrons dès le pilote de la série, sur une affiche du bureau de Mulder qui représente une des premières photos de soucoupe volante.

elles peuvent aussi ponctuellement assumer cette fonction de fédération. Enfin, « *Dio Ti Ama* » ouvre l'épisode « Improbable » (ép. IX, 14). Cette épigraphe peut être attribuée au personnage incarné par Burt Reynolds, qui est une figure tutélaire, voire Dieu. En outre, l'omniscience de ce personnage, mise en scène tout au long de l'épisode, et sa présence universelle sont signifiées en toute fin de programme, lors de l'affichage rituel du nom du producteur exécutif : le nom de Chris Carter est ainsi précédé, non de la mention habituelle « *exécutive producer* », mas de sa traduction italienne « *prodotture esecutivo* ».

Quant aux épigraphes de *The Wire / Sur écoute*, elles peuvent également être interprétées en termes de fédération et d'adhésion, mais différemment que dans les cas que nous venons de voir. Ainsi, si pour *The X-Files / Aux frontières du réel*, l'adhésion se fait sur le fond même de la série — son univers narratif, en d'autres termes —, pour la série de David Simon, il s'agit davantage d'une adhésion au programme même dans sa forme et son innovation. Cette visée s'ajoute ainsi à la construction de la preuve éthique assumée par la seule présence de ce seuil.

L'épigraphe est donc une pratique rare, mais significative dans la fiction télévisée, et relève très nettement du niveau α pour la production de toutes les épigraphes et la réception des épigraphes habituelles. Les épigraphes uniques et les épigraphes-citations s'adressent, elles, au téléspectateur réel. Nous pouvons ainsi assigner à l'épigraphe quatre fonctions claires : un rôle éthique au sens technique, une fonction pathétique et métagénérique, une visée de captation et une but de fédération. L'épigraphe, « seuil » mineur au premier aspect et peu relevé par la critique, se révèle donc complexe et montre une grande diversité d'usages dans sa rareté d'emploi, jusqu'aux configurations codées qui peuvent, dans une certaine perspective, être analysées dans les mêmes termes que les épigraphes classiques dans leur forme.

En étudiant les épigraphes d'un point de vue historique, Gérard Genette soulignait que, rares aux époques classique et réaliste, elles avaient connu deux phase de « grande consommation[78] » : le romantisme et l'avant-garde des années soixante et soixante-dix.

> On a justement noté dans la débauche épigraphique du début du XIXe siècle, un désir d'intégrer le roman, et en particulier le roman historique ou "philosophique", dans une tradition culturelle. Les jeunes écrivains des années soixante et soixante-dix se donnaient par le même moyen le sacre et l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse. L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité[79].

L'épigraphe télévisuelle semble avoir connu, sur un laps de temps beaucoup plus court, le même type d'évolution : si les premières épigraphes, celles de Chris Carter, peuvent être aussi une manière d'insérer les séries dans une tradition fantastique et populaire, celles de *The Wire / Sur écoute* semblent bien marquer une nouvelle étape davantage marquée par la symbolique littéraire de l'épigraphe, ce qui est en adéquation avec à la fois la visée de la série et son mode de production. Nous pouvons nous interroger sur le futur de cette dernière forme d'épigraphe dans le contexte de crise économique que connaît actuellement, comme d'autres secteurs, la télévision : il y a fort à parier que ce dispositif restera encore peu exploité. Dans sa forme d'épigraphe-slogan, il est contrarié par la disparition progressive du générique, malgré son efficacité à poser le concept de la série ; dans le cas de l'épigraphe-citation, il pâtit sans doute, en dehors des chaines du câble qui doivent se démarquer, d'une image intellectualiste qui n'est pas forcément en adéquation avec l'ethos que veulent exprimer les diffuseurs.

[78] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 148.
[79] *Iid.*, p. 148-149.

Chapitre 5

« From TV, with love »

La dédicace est une pratique peu courante à la télévision. Cela est vraisemblablement dû à l'image littéraire attachée à la dédicace, au fait que la télévision produit essentiellement des programmes qui relèvent du divertissement et que la dédicace semble plutôt seoir à ce qui relève de la construction mentale et du travail intellectuel. Nous joindrons à notre étude de la dédicace les « remerciements exceptionnels[1] », du fait de convergences de fonctionnement avec la dédicace.

[1] Nous proposons de traduire ainsi la formule rituelle « *Special Thanks* ».

I. Un seuil rare.

Alors que la dédicace, en littérature, a eu pendant un certain temps une pure fonction économique (on dédiait son œuvre à un puissant de ce monde dans l'espoir d'en être récompensé, en termes de carrière ou d'espèces sonnantes et trébuchantes[2]), la dédicace de la fiction télévisée n'a jamais eu, à ce que nous avons pu voir, ce type de fonction. Cela est dû aux changements de structure de la société : les droits d'auteurs et la rémunération du travail de création sont aujourd'hui acquis, ce qui n'était pas le cas jusqu'au XVIII^{e} siècle. D'autre part, les différentes formes de la dédicace, de l'épître dédicatoire à la simple mention du nom du dédicataire en passant par la dédicace motivée, n'ont jamais eu cours dans la fiction télévisée, où la forme la plus simple est attestée[3].

La place de la dédicace est mobile, mais dans un cadre restreint : on dédie en début — à la fin du générique, comme dans *The X Files / Aux frontières du réel* — ou en fin d'épisode, comme dans l'épisode « On the Jones » (ép. VI, 1) de *The Shield*. Les remerciements se trouvent également plutôt à la fin. Il n'y a pas possibilité, comme c'est le cas en littérature, de ne dédier qu'une section (un chapitre ou un acte). Nous pouvons déjà voir que nous ne sommes pas tout à fait dans la même configuration que dans le texte littéraire, puisque la dédicace littéraire se place généralement avant le texte :

> L'emplacement canonique de la dédicace d'œuvre, depuis la fin du XVI^{e} siècle, est évidemment en tête du livre, et plus précisément aujourd'hui sur la première belle page après la page de titre. […] La dédicace terminale est infiniment plus rare, mais elle a ses lettres de noblesse […][4].

Ainsi, la dédicace de série télévisée a souvent lieu alors que le téléspectateur a déjà été au contact du « texte » par le prégénérique, sans compter qu'il connaît déjà

[2] Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 110-116.
[3] Nous nuancerons cependant cette première approche au cours de notre étude, car des formes cryptées et complexes de dédicaces existent dans la série télévisée.
[4] *Ibid.*, *op. cit.*, p. 118-9.

vraisemblablement la série. En effet, il s'agit très souvent de dédicace d'épisodes plutôt que de dédicaces d'une saison ou de la série dans son intégralité[5].

Gérard Genette distinguait deux types de dédicaces dans le cadre de la littérature : la dédicace de l'œuvre et celle de l'exemplaire proprement dit :

> Le nom français de *dédicace* désigne deux pratiques évidemment parentes, mais qu'il importe de distinguer. Toutes deux consistent à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal, ou à quelque entité d'un autre ordre. Mais l'une concerne la réalité matérielle d'un exemplaire singulier, dont elle consacre en principe le don ou la vente effective, l'autre concerne la réalité idéale de l'œuvre elle-même, dont la possession (et donc la cession, gratuite ou non), ne peut être, bien évidemment, que symbolique[6].

Dans le cadre de notre étude, la dédicace ne peut relever que du second cas, puisqu'il n'y aurait pas d'utilité à étudier les dédicaces particulières de coffrets DVD ou de tirages de scénarios. Nous n'envisagerons donc ici que des dédicaces symboliques, ne portant pas sur la réalité matérielle du support des épisodes.

La dédicace se fait au moment de la première diffusion, tout comme, le dit Gérard Genette, la dédicace en littérature se fait généralement lors de l'édition originale, puisque « la convention de la dédicace veut que l'œuvre ait été écrite pour son dédicataire, ou tout du moins que l'hommage s'en soit imposé dès la fin de la rédaction.[7] » Gérard Genette étudie aussi les cas de suppression, voire de substitution des dédicaces. À ce que nous avons pu voir — car la vérification de ce genre de phénomène n'est pas aisée, étant donné que nous ne pouvons pas avoir accès aux multiples canaux de rediffusions qui existent aux États-Unis —, ce cas ne s'est jamais présenté pour les séries télévisées. Nous pouvons donc dire que la

[5] Nous n'avons relevé que trois exceptions : la deuxième saison d'*Oz (*idem) est dédiée dans son intégralité, par le biais de remerciements exceptionnels lors de chaque épisode ; la neuvième saison de *NYPD Blue / New York Police Blues* et la douzième saison de *Law & Order / New York District* sont entièrement dédiées aux policiers et aux pompiers de New York par une dédicace du premier épisode de la saison.
[6] *Ibid.*, p. 110.
[7] *Ibid.*, p. 119.

dédicace d'un épisode a lieu lors de la première diffusion et est maintenue à chaque rediffusion[8].

La dédicace relève exclusivement de la sémiose verbale écrite[9]. Nous n'avons pas réussi à dater précisément cette pratique. Il semble cependant logique de considérer qu'elle naît en même temps que la fiction télévisée sérielle, puisque la dédicace est issue d'usages littéraires qui lui préexistent[10].

Cependant, une période, particulièrement riche en dédicaces, doit attirer notre attention : il s'agit de la période qui a suivi le 11 septembre 2001. En effet, parmi les victimes des attentats, on a compté plusieurs professionnels de la télévision et les équipes de productions des séries leur ont souvent rendu hommage. Il s'agit alors d'un cas assez classique, qu'on retrouve aussi lors des cas d'accidents sur le tournage ou quand un des membres de l'équipe de production meurt de maladie. Ce qui a été plus exceptionnel, ce sont les séries qui, par leur argument, entraient davantage en résonance avec l'actualité et l'on a vu des épisodes dédiés aux victimes du 11 septembre, sans distinction entre professionnels de la télévision et autres professions, ou dédiés aux services de secours, notamment aux pompiers dont certains sont décédés lors de leur mission. Cette configuration exceptionnelle, liée au traumatisme de la population américaine, confirme notre idée de considérer le genre de la fiction télévisée comme un discours épidictique, visant à faire communier le public autour de notions communes (fonction conservatrice) et à instituer un rituel (fonction cérémonielle). Ici, à travers les dédicaces particulières de certaines séries, c'est tout le peuple américain qui rend hommage à ses concitoyens ou à ses fonctionnaires.

[8] Nous avons relevé quelques cas de dédicace qui ont disparu lors des rediffusions, mais ce sont des dédicaces événementielles, qui ne modifient pas l'économie générale du fonctionnement de ce seuil.
[9] Ce point sera à nuancer pour les dédicaces cryptées.
[10] Plus nous remontons dans le temps, plus il est difficile de trouver des informations pertinentes. Le cas le plus ancien que nous ayons trouvé est celui de la série *Hill Street Blues*, qui a dédié l'épisode « Requiem for a Hairbag » (ép. III, 8) à la mémoire de Dominique Dunne. Cette actrice a un second rôle dans l'épisode et a été tuée par son petit ami deux semaines avant la diffusion de l'épisode.

II. Un téléspectateur pris à témoin.

Il semble évident que la dédicace s'adresse en premier lieu au dédicataire. Le téléspectateur réel, regardant l'épisode de la série, est le témoin de la dédicace quand elle apparaît à l'écran. Il en est donc un récepteur. Le cas du dédicataire est un peu différent : la dédicace s'adresse de fait à lui, même s'il n'est pas devant son écran au moment de la diffusion. Une question se pose alors : *quid* du dédicataire décédé, dans le cas désormais classique de la dédicace *in memoriam* ?

Cela nous fait arriver à une question qui relève autant du statut actantiel que de la définition de la dédicace : à qui dédie-t-on ? Gérard Genette distingue deux types de dédicataires : « les privés et les publics ». Un dédicataire privé est « une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre[11] ». Le dédicataire public est « une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre[12] ». Gérard Genette affirme, au sujet de la dédicace littéraire, que le principe est de demander l'autorisation du dédicataire, mais nous ne pouvons ni infirmer ni confirmer cette pratique dans le cadre de la dédicace audiovisuelle.

Les deux cas — dédicataire public et dédicataire privé — se retrouvent évidemment dans la fiction télévisée, bien que la dédicace en tant que telle soit indifféremment associée à un dédicataire privé ou public et que les remerciements soient adressés uniquement à un « dédicataire » public. Concernant la dédicace proprement dite, nous ne trouvons pas, à la télévision, de dédicaces attribuées au narrateur ou au héros[13] ou de dédicaces au(x) personnage(s)[14].

Gérard Genette étudie aussi d'un peu plus près le statut de double réception de la dédicace :

> Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr,

[11] Gérard Genette *Seuils, op. cit.*, p. 123.
[12] *Ibidem*.
[13] C'est le cas, par exemple, d'*Ivanhoe*, dédié au révérend docteur Dryasdust par Laurence Templeton, le prétendu auteur du roman.
[14] C'est le cas de *L'Astrée* (première partie dédiée à l'héroïne, la seconde à Céladon et la troisième à la rivière du Lignon).

> mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. Typiquement performative […] puisqu'elle *constitue* à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire, la formule n'est donc pas seulement : « Je dédie ce livre à Untel » (c'est-à-dire : « Je dis à Untel que je lui dédie ce livre »), mais aussi, et parfois bien davantage : « Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel ». Mais, de fait, également : « Je dis à Untel que je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel » (autrement dit : « Je dis à Untel que je lui fais une dédicace publique »). Mais du coup, non moins : « Je dis au lecteur que je dis à Untel, etc. » — à l'infini bien sûr. La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire […][15].

Nous retrouvons, dans ce commentaire de Genette, une approche rhétorique, puisqu'il s'agit, avec ce que l'on a appelé « l'effet épigraphe », d'obtenir un effet pathétique au sens technique, non seulement sur le lecteur, mais aussi sur le dédicataire. C'est cet effet-épigraphe aussi qui peut justifier les dédicaces *in memoriam*, puisque le dédicataire ne peut en être un récepteur. Ici, c'est davantage le geste et la symbolique du dédieur pour la famille du défunt qui importent.

Concernant un autre aspect de cet effet, Gérard Genette commente plus spécifiquement : « […] l'absence de dédicace, dans un système qui en comporte la possibilité, est significative comme un degré zéro. "Ce livre n'est dédié à personne" : un tel message implicite n'est-il pas lourd de sens ?[16] » Si cela est vrai de l'œuvre littéraire, la rareté de la dédicace dans la fiction télévisuelle nous semble permettre un effet inverse, rendant signifiante la présence d'une dédicace et faisant de son absence une sorte de degré zéro ne portant pas à commentaire.

La question « de qui ? » pose déjà, quant à elle, quelques problèmes pour le texte littéraire :

> […] dans un livre, qui assume la dédicace ? […] La réponse semblera sans doute évidente : le dédieur est toujours l'auteur. Réponse fausse : certaines traductions sont dédiées par le traducteur […]. Mais surtout, la notion d' "auteur" n'est pas toujours claire et univoque[17].

[15] Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 126.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibid.*, p. 121.

Gérard Genette touche ici une des difficultés qui nous a poussée à parler de « producteur du discours » et à recourir à la stylistique actantielle à travers la notion de niveau α. Dans notre cas, l'énonciateur de la dédicace peut être le créateur de la série télévisée, son producteur exécutif, son scénariste, voire la chaîne qui la commande[18].

III. Un seuil performatif.

La dédicace, comme l'épigraphe, est une pratique performative : c'est en dédiant, en disant « je dédie », qu'on fait l'acte de dédier. C'est de plus un « seuil » qui, par sa seule présence, a un effet, ce que Gérard Genette appelle un effet oblique. Cette pratique plutôt littéraire, ainsi exportée à la télévision et assez rare dans cet emploi, a donc pour effet de piquer la curiosité du téléspectateur en signalant un épisode qui a une histoire un peu particulière. En effet, un épisode dédié l'est soit pour signaler la part importante d'une personne dans sa création soit pour remercier ou honorer, nous le verrons, une personne morte. Ce type de pratique joue donc sur deux plans : l'ethos du producteur du discours qui affiche son hommage et montre ainsi une image valorisée de lui-même et le pathos, puisqu'il s'agit de rendre hommage à quelqu'un, souvent disparu, et de provoquer l'intérêt du téléspectateur[19].

A. Rendre hommage (preuve pathétique).

Très souvent, la dédicace rend hommage à quelqu'un, que ce soit pour son soutien au scripteur à un moment ou à un autre ou pour sa participation — directe ou indirecte — à l'épisode. Nous étudierons les différentes dédicaces que nous avons relevées selon le statut du dédicataire.

[18] Nous n'avons pas formellement pas relevé le cas, mais rien ne l'interdit.
[19] Le lecteur trouvera en annexes différents tableaux des dédicaces et remerciements exceptionnels présents dans notre corpus.

1. À une personne publique.

Nous considérerons comme personne publique non seulement les personnes connues, c'est-à-dire ayant une certains notoriété, mais aussi les personnes appartenant à l'équipe de production puisque, nous l'avons déjà dit lors de notre étude du générique, ce dernier est devenu un nouvel espace de lecture et que les téléspectateurs ont désormais connaissance des « petites mains » et des techniciens qui restaient dans l'ombre au cinéma.

Ainsi, dans la série *The X-Files / Aux frontières du réel*, nous pouvons relever la dédicace à Larry Wells, costumier sur la série, lors de l'épisode « The Blessing Way » (ép. III, 1) ; celle à Rick Jacobson, président de la Twentieth Television, lors de l'épisode « Theef » (ép. VII, 14) ; et celle à Jim Engh, membre de l'équipe de production, lors de l'épisode « Within » (ép. VIII, 1). Ces trois dédicaces sont *in memoriam*, donc posthumes, et la dernière a un relief tout particulier puisque Jim Engh est décédé, électrocuté, lors du tournage d'une scène de cet épisode. L'épisode « Paper Clip » (ép. III, 2 de *The X Files / Aux frontières du réel*) a, quant à lui, une dédicace qui se situe entre la dédicace publique et la dédicace privée. En effet, cet épisode est dédié à Mario Mark Kennedy, grand fan de la série qui avait organisé des sessions de débats en direct sur Internet et a disparu dans un accident de la circulation. Pour les téléspectateurs peu impliqués, cette dédicace a sûrement été reçue comme une dédicace privée mais, pour les fans de la série, cette dédicace a été perçue comme publique, vu l'importance de cette personne dans la communauté des fans[20]. Dans la série *Oz* (idem), deux dédicaces prennent la forme canonique d'une dédicace *in memoriam*. La première est celle de l'épisode *Napoleon's Boney Part* (ép. III, 2) à Noel Behn : de dernier était scénariste sur *Homicide : life on the Street / Homicide*, la première série de Tom Fontana et Barry Levinson ; ils lui rendent hommage dans la série qu'ils produisent au moment de son décès, puisque *Homicide : life on the Street / Homicide* n'était plus en production. La seconde dédicace de ce type est celle de l'épisode « Visitation » (ép. V, 1), à la mémoire de Harry S. Ford, technicien sur la série et qui avait travaillé avec Ernie Hudson, acteur qui joue le rôle du directeur de la prison, sur le film *Ghostbusters 2*.

[20] C'est ainsi que nous traduisons l'anglais *fandom*.

La série *ER / Urgences* compte, quant à elle, quatre épisodes faisant l'objet d'une dédicace à un membre de l'équipe de production : l'épisode « Fire in the Belly » (ép. II, 19) est dédié à Paul Leder, producteur exécutif adjoint et réalisateur de plusieurs épisodes de la série ; « Under Control » (ép. VI, 16) à la mémoire de Michael Claypool, décorateur ; « A Hopeless Wound » (ép. IX, 5) à la mémoire de Gandhi Bob Arrollo, chef maquilleur sur la série entre 1995 et 2002 ; et l'épisode « Skin » (ép. XI, 10) à la mémoire de Paul Manning, scénariste sur les trois premières saisons de la série. Ces quatre dédicaces ont fait suite au décès des dédicataires, qui étaient partie prenante de la construction du programme.

Ce type de dédicace est le plus répandu et d'assez nombreux exemples peuvent en être donnés : la série *Without A Trace / FBI Portés disparus* a ainsi dédié l'épisode « Thou Shalt Not » (ép. III, 2) à Charlie Correll, réalisateur sur la série, décédé d'un cancer. Ce fut aussi le cas de l'épisode « Angels and Blimps » (ép. I, 13) d'*Ally McBeal* (idem), dédié à John G. Heath Jr, coordinateur sur la série. *Law and Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* a dédié « Charisma » (ép. VI, 7) à la mémoire d'Emmy Ann Wooding, assistante de la maison de production de Dick Wolf pendant trente-sept ans, et « Hate » (V, 13) à la mémoire de Kévin C. McGill. L'épisode « Wrecked » (ép. VI, 10) de *Buffy : The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* est, quant à lui, dédié à J.D. Peralta, assistant du scénariste de l'épisode. John T. Patterson, réalisateur sur *The Sopranos / Les Soprano*, notamment en ce qui concerne les *season finales* des cinq premières saisons, a été honoré par la dédicace de l'épisode « Kaisha » (ép. VI, 12), dernier épisode de la série. Enfin, la série *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* a dédié l'épisode « Cool Change » (ép. I, 2) à Owen Wolf, assistant de production.

Nous avons jusqu'à présent parlé des dédicaces aux membres travaillant derrière la caméra, mais il peut bien évidemment arriver que la dédicace concerne un acteur : ainsi, la série *Angel* (idem) compte un épisode, « Awakening » (ép. IV, 10), dédié à Glenn Quinn, qui incarne Allen Doyle dans plusieurs épisodes et qui est mort d'une overdose en 2002. La série *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix*, quant à elle, rend hommage à E.G. Marshall, qui a incarné le Dr Arthur Thurmond dans la première saison, en lui dédiant l'épisode « One Hundred and One Damnations » (ép. V, 5) après son décès.

Toutes ces dédicaces font référence à l'engagement de personnes régulièrement intégrées dans la création de ces programmes. Mais la dédicace peut

aussi être plus fortement liée à l'épisode proprement dit, quand la personne décédée ne faisait pas partie de l'équipe régulière de le série, devant ou derrière la caméra. La série *Without The Trace / FBI Portés disparus*, dont nous avons déjà parlé, compte un second épisode portant une dédicace : il s'agit de « Second Sight » (ép. III, 19), dédié à la mémoire de Nicole DeHuff, une jeune actrice qui avait joué dans un épisode précédent de la série. L'épisode « Rescue Me » (ép. VII, 7) de *ER / Urgences* est aussi dédié à Anthony Lee, acteur qui tient un second rôle dans l'épisode en question et qui a été tué accidentellement par la police de Los Angeles lors d'une fête d'Halloween. Parfois, la dédicace semble être un moyen de mettre en avant un « combat » — c'est d'ailleurs une interprétation possible aussi pour la dernière dédicace citée car, en dédiant cet épisode, il peut aussi y avoir volonté de dénoncer une certaine forme de violence : ainsi, l'épisode « Graansha » (ép. II, 21) de la série *Law and Order : Criminel Intent / New York Section Criminelle* est-il dédié à la mémoire de Lyric Marie Benson, jeune actrice morte à vingt-deux ans ; ses parents ont fait don de ses organes et ont créé l'association Lyric's Gift Fund, qui a pour but de sensibiliser les gens aux dons d'organes.

Ce type de dédicace peut aussi avoir pour visée de se placer dans une fliation artistique à travers l'hommage rendu. C'est le cas de la réécriture du *disclaimer* en « *In memory of Jerry Siegel* ». Ce dernier est le créateur du personnage de Superman, mort quelques mois auparavant. Or Sam Raimi, un des producteurs du programme, est un grand adepte de *comic books* : ainsi, même si sa série ne relève pas de cette esthétique[21], le public connaît la filmographie du cinéaste qui fait une large part à ce genre (les trois volets de *The Darkman,* la franchise *Spiderman* dont le quatrième opus est en préparation). Sam Raimi, en affichant son hommage, se rapproche ainsi de son public qui, pour une bonne part, doit partager le même amour que lui pour les aventures de superhéros.

Enfin, la dédicace publique peut prendre une forme qu'on attendrait plutôt pour un dédicataire privé. Ce fut le cas de la dédicace des épisodes « Baby Boom » (ép. I, 5) de *Law and Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice* et « The View From Up These » (ep. IV, 10) de *Law and Order : Criminal Intent / New York Section*

[21] Même s'il y a eu un *comic*, créé par Jerry Siegel, consacré à Hercule, la série télévisée n'en est pas une adaptation.

Criminelle, qui se terminent sur le message « *For Jerry* ». Le dédicataire est Jerry Orbach, décédé lors de la production de la série. Le seul prénom suffisait car la référence était suffisamment claire pour les téléspectateurs, qui suivaient Jerry Orbach depuis *Law and Order / New York District*, la série première de *Law and Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*[22]. Pour les fans de la « franchise *Law and Order* » comme pour l'équipe, Jerry Orbach faisait partie de la famille et la dédicace n'avait pas besoin d'être plus explicite.

Ces dédicaces sont souvent comprises du premier coup par les « *devoted viewers* » et les « *avid fans* » qui n'ont pas besoin, eu égard à l'implication de ces personnes, de rechercher l'identité exacte du dédicataire.

2. À une personne privée.

Ce n'est pas le cas des dédicaces à des personnes privées, qui sont plus rares. Plusieurs épisodes de *The X-Files / Aux frontières du réel* ont été l'occasion d'une telle dédicace. Mais elles ont très souvent été motivées par une relation particulière entre le dédicataire privé et l'épisode en question, même si ce lien n'était pas forcément évident pour les téléspectateurs. L'épisode « Kaddish » (ép. IV, 15) est dédié à Lilian Katz, la grand-mère du scénariste Howard Gordon, qui avait raconté à son petit-fils l'histoire du Golem, histoire qu'il a réutilisée dans son scénario. Le second dédicataire privé est Vito J. Pileggi, le père de Mitch Pileggi, qui joue le rôle de Skinner dans la série. L'épisode « Zero Sum » (ép. IV, 21) lui est dédié, car Mitch Pileggi a pris modèle sur son père pour composer son personnage. Notons que, dans ce cas, la dédicace était plus transparente car le patronyme jouait le rôle d'indice. Ces deux dédicaces sont *in memoriam*. La troisième dédicace privée de la série est en revanche plus énigmatique : l'épisode « 4-D » est dédié à la mémoire de Ricky Lold Arreguin, mort le 13 septembre 2001. Ce jeune garçon de 16 ans aurait été tué dans une fusillade dans son lycée parce qu'il n'appartenait pas à

[22] *Law and Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice* est la dernière série dérivée en date de *Law and Order / New York District*, après *Law and Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* et *Law and Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*. Jerry Orbach avait un rôle récurrent dans *Law and Order / New York District* et était apparu dans différents épisodes des deux autres séries dérivées, avant d'avoir une nouvelle fois un rôle récurrent dans *Law and Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*.

un gang. Aucun lien précis n'a jamais été découvert entre la production de la série et ce dédicataire.

Nous trouvons également des dédicaces d'ordre privé liées moins fortement à l'épisode : par exemple, l'épisode « Death by Cycle » (ép. X, 5) de *NYPD Blue / New York Police Blues* est dédié à Bruce Paltrow, père du réalisateur de l'épisode et ancien collègue et ami de plusieurs membres de l'équipe de production, notamment de Mark Tinker et de Steven Bochco. Dans la série *Law and Order / New York District*, nous pouvons citer le cas de l'épisode « The Ring » (ép. XIII, 5), dédié à la mémoire du Dr Paul Chernuchin, père du scénariste de l'épisode. Enfin, l'épisode « Shifts Happen » (ép. X, 4) d'*ER / Urgences* est dédié à Mitch Hébert : cette personne n'a jamais été identifiée mais, la réalisatrice étant Julia Hébert, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un proche, comme son père, son mari ou son frère.

Le 11 septembre, de nombreux membres du monde de la télévision ont disparu et l'on a vu beaucoup de séries dédier un de leurs épisodes à la mémoire de ces disparus. Tous les types de séries sont concernés par ce type de dédicaces. Ainsi, dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, l'épisode « Nothing Important Happened Today II » est-il dédié à la mémoire de Chad Keller, un scientifique ami de Chris Carter et de sa femme, décédé le 11 septembre 2001. Cependant, les dédicaces concernant le 11 septembre ont plutôt été collectives.

3. À un groupe ou une institution.

À la différence des dédicaces personnelles concernant un professionnel de la télévision, tous les types de séries n'ont pas été concernés par ce type de dédicaces : seules les séries se passant à New York ou à Washington ont produit des épisodes spécifiques leur rendant hommage. Pour ces cas, il n'y a pas seulement inscription d'une dédicace en début ou en fin d'épisode, c'est l'épisode dans son intégralité qui est une marque d'hommage et qui peut donc être interprété comme une dédicace. Cela a été le cas notamment de la série *Third Watch / New York 911*, qui a fait deux épisodes d'hommage : l'un prenait place le 10 septembre 2001 et décrivait une journée banale, sans rien d'exceptionnel pour les services de secours new-yorkais ; l'autre se passait le 21 septembre et narrait les conséquences de l'attaque des Twin Towers pour les personnages. L'autre série qui a rendu un hommage extrêmement explicite aux services de secours et aux New Yorkais est

The West Wing / À la Maison-Blanche. L'épisode concerné présentait l'équipe présidentielle coincée dans la Maison-Blanche à la suite d'une alerte, en même temps qu'une classe de lycéens qui visitait le bâtiment. Les différents membres de l'équipe, y compris le Président Bartlet, venaient alors parler avec les élèves et le débat portait sur le terrorisme et les raisons qui peuvent exister pour motiver les attaques contre les États-Unis.

Dans le cas de l'épisode de *The West Wing / À la Maison-Blanche*, la manière est plus explicite que dans celui de *Third Watch / New York 911*. L'épisode est totalement hors continuité narrative : les producteurs ont rajouté un épisode à la saison prévue, ce qui nous permet d'inclure dans les auteurs de cette dédicace la chaîne NBC ; les acteurs principaux de la série, dans le prégénérique, expliquent le concept de cet épisode exceptionnel, rendent hommage aux services de secours et appellent le public à faire des dons aux associations qui se sont montées après le 11 septembre. Puis le générique, qui n'est pas le générique habituel, fait défiler les coordonnées des associations en question[23].

Les autres hommages rendus à travers des dédicaces ont été beaucoup plus discrets. *Law & Order / New York District* a remplacé son texte introductif habituel par le texte suivant :

> On September 11th, 2001, New York City was ruthlessly and criminally attacked. While no tribute can ever heal the pain of that day, the producers of "Law & Order" dedicate this season to the victims and their families, and to the fire fighters and police officers, who remind us with their lives and courage what it truly means to be an American[24].

Cette dédicace disparaîtra lors des rediffusions (l'épisode retoruvera son introduction originale), montrant bien son statut particulier. Il en sera de même pour la dédicace du pilote de *Law and Order : Criminel Intent / New York Section*

[23] Voir, en annexes, la transcription et la traduction de ce texte introductif.
[24] « Le 11 septembre 2001, la ville de New York a été impitoyablement et lâchement attaquée. Puisque rien ne peut soulager la douleur de ce jour, les producteurs de *Law & Order* dédient cette saison aux victimes, à leurs familles, aux pompiers et aux policiers qui nous rappellent, par leur vie et leur courage, ce qu'être Américain veut réellement dire. » (c'est nous qui traduisons)

Criminelle, dont la diffusion a commencé à peine deux semaines après les événements. Il est dédié « aux événements tragiques du 11 septembre ».

L'autre grande série policière se passant à New York, *NYPD Blue / New York Police Blues*, a aussi dédié une de ses saisons aux policiers et pompiers new-yorkais :

> NYPD BLUE wishes to dedicate its season to the memory of the New York City Police and Firefighters who sacrificed their lives on September 11th, 2001. Their heroism will never be forgotten and we extend our deepest sympathies to their families and loved ones[25].

Ces événements ont été un tel traumatisme pour les Américains qu'il est normal de trouver plusieurs séries qui rendent hommage aux services de secours de New York. Une autre institution a été l'objet de dédicaces dans notre corpus, bien que plus marginalement : il s'agit de l'armée, dans deux épisodes de *24 / 24 heures chrono.* La première dédicace est très explicite : « *This episode is dedicated to the memory of Lt. Col. Dave Greene of the Marine Light Attack Helicopter Squadron 775. His sacrifice, and the sacrifice of all our men and women of the military, will never be forgotten*[26]. » À partir de la mort d'un soldat, elle élargit la dédicace à l'ensemble des soldats en opération au moment de la diffusion de l'épisode. La seconde est plus classique dans sa forme, ne comportant que les deux noms du Major Gerald « Beav » Bloomfield et du Capitaine Michael « Martini » Martino, morts en Irak. Comme dans le cas des dédicaces concernant le 11 septembre, il y a des affinités particulières entre la série et l'intitution mise ainsi en avant : *24 / 24 heures chrono* traite du terrorisme et est une série fortement marquée par les implications géostratégiques de l'engagement de l'armée américaine dans des opérations extérieures.

En termes pathétiques, l'impact de ces dédicaces à des groupes ou des institutions est importants, notamment parce que la relation entre le peuple américain

[25] « *NYPD BLUES* souhaite dédier cette saison à la mémoire des policiers et pompiers de New York qui ont sacrifié leur vie le 11 septembre 2001. Leur héroïsme ne sera pas oublié et nous adressons nos condoléances les plus sincères à leur famille et leurs proches. » (c'est nous qui traduisons)

[26] « Cet épisode est dédié à la mémoire du Lt. Col. Dave Greene de l'Escadron 775 de la marine héliportée. Nous n'oublierons jamais son sacrifice ni celui de tous les hommes et femmes de l'armée. » (c'est nous qui traduisons)

et les institutions citées est forte, bien plus qu'en France par exemple. En outre, elles accompagnent des moments de très grande émotion et de traumatisme touchant profondément la population des États-Unis. Il est à noter que, dans les deux cas que nous avons cités, l'ennemi était extérieur aux États-Unis, ce qui n'était pas le cas lors d'un autre événement majeur de l'histoire contemporaine américaine : l'ouragan Katrina qui a dévasté la Nouvelle-Orléans. Nous avons été assez étonnée de ne pas trouver de dédicaces d'épisodes aux victimes de cette catastrophe naturelle. Or, nous pouvons penser que, dans le contexte de forte critique du Président Bush, il fallait privilégier l'unité nationale. Même en termes de traitement narratif, l'impact de Katrina a été faible : la série *K-Ville* (idem) narre le travail des policiers après le passage de l'ouragan ; un épisode de *Boston Legal / Boston Justice* raconte une affaire prenant place après l'ouragan. Mais il faut noter que les créateurs de *K-Ville* (idem) et de *Boston Legal / Boston Justice* sont des auteurs plutôt politiques et marqués à gauche. En outre, peu de productions ont pour lieu de travail La Nouvelle-Orléans, contrairement à New York. Tout cela tend à expliquer cette différence de traitement entre ces deux événements.

Angel (idem), pour sa part, propose une dédicace de groupe très originale à la fin de son dernier épisode : la série remercie ses téléspectateurs fidèles en leur « dédiant » un montage de différentes scènes issues des cinq saisons de la série. Alors qu'habituellement, ce type de dispositif a pour but de renforcer la communauté des téléspectateurs en exhibant des liens existant dans le monde de la production, il vise ici directement cet objectif en s'adressant directement à eux tout en montrant l'image d'un orateur qui se soucie de son public.

L'usage de la dédicace permet ainsi de rendre hommage à une personne spécifique ou à un groupe et de consolider les liens émotifs entre la communauté des récepteurs (dont la défintion précise sera, à chaque fois, fonction du dédicataire et du niveau d'implication du public visé dans la production ou de la réception du programme).

B. Afficher son hommage (preuve éthique)

Mais la dédicace, par sa seule présence, a deux effets : elle permet de rendre hommage à quelqu'un et, dans le même temps, elle est aussi l'occasion d'afficher

son hommage. Il y a donc bien un travail sur l'ethos : la dédicace « prend place au nombre des signes grâce auxquels un auteur indique sa position et ses ambitions littéraires, s'inscrit dans un réseau relationnel, bref, organise sa stratégie de reconnaissance[27] ». Il s'agit donc non seulement de s'inscrire dans une communauté, en espérant profiter de l'ethos préalable de ce groupe, mais encore d'améliorer sa propre image par l'acte de dédier et la façon de le faire.

Nous avons déjà vu comment la virtuosité pouvait être interprétée comme une preuve éthique, en ce sens que le génie du producteur du discours participe à l'amélioration de son image. Dans le cadre de la dédicace, qui est en soi interprétable comme une preuve éthique, cette virtuosité vient redoubler le travail de l'ethos en additionnant l'effet des deux preuves éthiques. Ainsi, la question de la dédicace est moins simple qu'il n'y paraît, y compris en ce qui concerne son repérage. En effet, un certain nombre d'éléments des fictions télévisées sérielles peuvent être interprétés comme des dédicaces cachées ou codées. Bien évidemment, nous entrons ici dans un domaine largement subjectif et soumis à interprétation.

Ainsi, nous avons déjà parlé de la séquence de fin de générique des séries de David E. Kelley, qui met en scène sa grand-mère disant « *You stincker* ». Cette séquence peut-être interprétée comme un hommage rendue à sa grand-mère, ce qui la fait entrer pleinement dans la catégorie de la dédicace, même si sa forme est peu orthodoxe.

Dans la série *The X-Files / Aux frontières du réel*, nous l'avons vu, nous trouvons des dédicaces tout à fait classiques. Mais il y a aussi des éléments qui peuvent être interprétés comme des dédicaces cryptées. Par deux fois, des listes de passagers étaient nécessaires à la conduite de l'intrigue de l'épisode et, à chaque fois, les noms portés sur ces listes étaient ceux de fans appartenant à des communautés sur Internet. Ce fut le cas dans l'épisode « Little Green Men » (ép. II, 1), où les noms étaient ceux de la liste alt.tv.x-files. Ce type d'hommage s'est multiplié dans la dernière saison où, dans le générique, apparaissaient à l'écran des listes de « *FBI Contacts, Witnesses and Contributors* », composées à l'aide des

[27] Jean-Frédéric Chevalier, article « Dédicace » in Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du Littéraire*.- Paris : PUF, 2002, p. 136

pseudonymes des participants du forum officiel de la série et d'anagrammes de personnes participant au programme. Un autre élément peut aussi être interprété comme un hommage aux fans, donc à une dédicace cryptée : il s'agit du personnage de Leyla Harrisson, qui tire son nom d'une des fans de la série, décédée d'un cancer de la peau. C'est un personnage assez fantasque, qui admiratrice dans deux épisodes de la série[28] et dont la caractéristique est d'être une fan du travail de Mulder et de Scully : elle connaît toutes les affaires non-classées qu'ils ont traitées et a autant d'interrogations que les téléspectateurs sur les « trous » ménagés par la narration durant les différents épisodes. Elle est donc à l'image parfaite des fans qui, sur Internet ou dans les fans-clubs, échafaudent des théories sur les affaires traitées par les deux agents du FBI[29].

Susan J. Clerc, dans son article « DDEB, GATB, MPPB and Ratboy », rapproche certains de ces éléments de la dédicace à Mark Mario Kennedy et les interprètent ainsi :

> Recognition by producers and the possibility that their posts are being read create a stong(er) emotional investment in the series for online fans, who feel that they are influencing the text through their voiced opinions. In the end, although cmc has increased the amount of contact between fans and producers, it has not changed the essence of fan activities. Analysis, interpretation, and speculation, building a community through shared texts and playfully appropriating them for their own ends — these are defining features of fandom both online and off. Fans are fans because they engage in these practices[30].

[28] Il s'agit des épisodes « Alone » (ép. VIII, 19) et « Scary Monsters » (ép. IX, 12).
[29] Nous traitons différemment le cas de *The X-Files / Aux frontières du réel* de celui des noms dans les adresses électronique de *Dawson's Creek / Dawson* car il nous semble que, pour pouvoir interpréter ce type de dispositif comme une dédicace codée, il faut que la série ait mis en place, par ailleurs, des formes habituelles de procédé. Or, dans cette seconde série, ce n'est pas le cas.
[30] Susan J. Clerc, « DDEB, GATB, MPPB and Ratboy », in David Lavery (dir.), *Deny All Knowledge. Reading the X Files, op. cit.*, p. 50-51 : « La reconnaissance par les producteurs et la possibilité que leurs messages soient lus créent un investissement émotionnel (plus) fort pour les fans internautes qui sentent qu'ils influencent le texte en exprimant leur opinion. À la fin, bien que cmc ait augmenté le nombre des contacts entre fans et producteurs, ça n'a pas changé l'essence des activités des fans. L'analyse, l'interprétation et la spéculation, en construisant une communauté à travers des textes partagés et en se les appropriant par jeu pour leurs propres fins — voici les caractéristiques définitoires des communautés de fans, en ligne ou non. Les fans sont des fans car ils s'engagent dans leurs pratiques. » (c'est nous qui traduisons).

Si nous considérons cette analyse d'un point de vue rhétorique, nous pouvons dire que Susan J. Clerc interprète ces éléments comme une preuve pathétique, puisqu'il y a un renforcement émotionnel, dans le cadre d'une rhétorique épidictique visant à former ou à renforcer une communauté.

Lorsque la dédicace se fait par l'intermédiaire d'un dispositif complexe, le travail sur l'ethos est différent que dans le cas d'une dédicace simple, puisque l'orateur fait montre d'une maîtrise supérieure du discours, en se jouant des formes classiques. Le travail de décodage étant plus grand de la part des téléspectateurs, ces procédés accroissent en outre l'engagement des récepteurs et fonctionnent comme une preuve pathétique.

C. Remercier.

Les remerciements exceptionnels peuvent être interprétés dans le même cadre que les dédicaces, puisque ces dernières peuvent êtres vues comme un moyen de gratifier le dédicataire. La plupart des épisodes de la série *Oz* (idem) proposant un seuil du type que nous étudions ici présentent des remerciements exceptionnels. Nous pouvons les classer en plusieurs catégories. En premier lieu, il est possible de remercier un acteur récurrent de la série qui l'a quittée et qui revient dans un épisode où il apparaît dans une séquence analeptique, une séquence vidéo ou comme voix hors champ. C'est ainsi que sont remerciés Edie Falco dans « Obituaries » (ép. IV, 2) et « Gray Matter » (ép. IV, 5), Charles S. Dutton dans ces mêmes épisodes et « Works of Mercy » (ép. IV, 4), Christopher Meloni dans « Orpheus Descending » (ép. IV, 14) et Kirk Avecedo dans « Even the Score » (ép. IV, 15) et « Famous Last Words » (ép. IV, 16). Au moment où ces épisodes ont été produits, les acteurs avaient, définitivement ou temporairement, quitté la distribution de la série et étaient revenus, selon une des modalités que nous avons définies ci-dessus, le temps d'un épisode.

Il arrive aussi qu'une série fasse apparaître des stars qui viennent en tant que telles jouer leur propre rôle dans la série. C'est le cas, dans *Oz* (idem) de Gordon Elliot dans « Medium Rare » (ép. IV, 9), « Conversions » (ép. IV, 10), « Revenge is Sweet » (ép. IV, 11), « Cuts Like a Knife » (ép. IV, 12), « Blizzard of Oz » (ép. IV, 13), « Orpheus Descending » (ép. IV, 14), « Even the Score » (ép. IV, 15) et « Famous

Last Words » (ép. IV, 16). L'animateur américain apparaît en effet sous son propre nom comme animateur du jeu que regardent les prisonniers à Oz, *Up Your Ante*. Dans ce jeu, John Carpenter, qui avait gagné à *Who Wants To Be A Milionaire*, échoue à la question valant un million de dollars, face à Peter Maas. Tous deux sont donc remerciés à la fin de l'épisode où les prisonniers regardent ce numéro de *Up Your Ante*, « Orpheus Descending » (ép. IV, 14). John Carpenter est remercié également dans les épisodes « Medium Rare » (ép. IV, 9), « Conversions » (ép. IV, 10), « Revenge is Sweet » (ép. IV, 11), « Cuts Like a Knife » (ép. IV, 12) et « Blizzard of Oz » (ép. IV, 13). Peter Maas n'a pas été le seul à incarner un concurrent de John Carpenter et toutes les autres personnes en ayant incarné ont été l'objet de remerciements exceptionnels. Ainsi, Eartha Kitt, comédienne et danseuse américaine, est remerciée dans « Medium Rare » (ép. IV, 9), de même que Grant Shaud, acteur, dans « The Blizzard of Oz » (ép. IV, 13) et Didi Conn, actrice, dans « Revenge is Sweet » (ép. IV, 11). Robert Klein participe au jeu dans l'épisode « Conversions » (ép. IV, 10), Bill Boggs et Joan Kennedy dans l'épisode « Even the Score » (ép. IV, 15) et Robert Iler dans l'épisode « Famous Last Words » (ép. IV, 16). Ils sont chaque fois remerciés en fin d'épisode. Ces interventions de « guest stars », dans les autres séries, ne font pas l'objet de remerciements : les acteurs sont, comme toute autre personne ayant participé à l'élaboration de l'épisode, crédités au générique avec éventuellement la mention « *Special billings* ».

Nous pouvons également noter des remerciements exceptionnels à Whitney Allen qui joue le rôle de Miss Sally dans l'émission de marionnettes *Miss Sally's Schoolyard* que les prisonniers regardent aussi à la télévision. Elle est remerciée dans « Cuts Like a Knife » (ép. IV, 12), bien qu'elle intervienne dans plusieurs épisodes de la série. Enfin, pour une raison que nous ignorons, Sean Jablonski est remercié tout au long de la deuxième saison. Ce dernier a coécrit le deuxième épisode de cette saison, « Ancient Tribes » (ép. II, 2), avec Tom Fontana. Peut-être son engagement a-t-il été plus important que ce seul travail d'écriture : dans ce cas, Tom Fontana aurait trouvé ce moyen de remercier plus largement son collaborateur.

Ces remerciements exceptionnels, ainsi, peuvent être rapprochés des dédicaces parce qu'ils visent ce même renforcement de la communauté, en insistant d'ailleurs peut-être davantage sur les liens amicaux qui existent entre certaines personnalités par le fait que ce dispositif est à la fois moins solennel et moins démonstratif que le dédicace.

La dédicace et les remerciements exceptionnels jouent donc principalement sur l'axe ethos-pathos et sont une des manifestations les plus explicites de la rhétorique épidictique mise en œuvre dans les séries télévisées. L'analyse de Susan J. Clerc que nous avons déjà citée montre bien que les fonctions conservatrices et cérémonielles du discours épidictique sont assurées par ces deux procédés.

La fonction conservatrice, qui vise à former ou renforcer une communauté, peut s'exercer à deux niveaux : la communauté du monde de la télévision et la communauté des téléspectateurs. En dédiant un épisode à un membre du monde de la télévision, l'équipe de production marque son appartenance et son attachement à ce milieu. Pour les téléspectateurs, il s'agit aussi de savoir qui est le dédicataire (souvent, il n'y a que son nom, parfois ses dates de naissance et de mort, mais en aucun cas sa fonction ou l'explicitation de la raison de la dédicace) : il y a donc, pour le téléspectateur curieux, une « enquête » à mener qui va augmenter sa connaissance du programme et de ses modalités de production et, de fait, augmenter parallèlement son investissement affectif envers la série. En outre, cette connaissance, commune avec les autres téléspectateurs qui auront réagi de la même manière, va augmenter la connivence entre les fans et assurer la cohésion de la communauté des amateurs du programme.

La dédicace assume donc, de façon beaucoup plus explicite que d'autres seuils, les fonctions de Dale L. Sullivan assigne au discours épidictique : créer un espace de consubstantialité entre l'orateur et l'auditeur, qui n'est donc pas seulement le témoin de la relation entre l'émetteur du discours et le dédicataire. Ce dernier peut même sembler, finalement, secondaire dans le travail rhétorique de la dédicace. De même que dans le cas de l'oraison funèbre, le but ultime est moins la célébration du défunt que le renforcement de l'unité de la communauté, de même la dédicace, qu'elle soit *in memoriam* ou non ou les remerciements au sein du monde de la télévision, augmente la connivence dans la communauté mobilisée autour du programme (qu'il s'agisse des créateurs, acteurs, producteurs ou des téléspectateurs).

Chapitre 6

« You give us sixty minutes, we'll give you the world[1] »

Dans la théorie de Gérard Genette, le format renvoie non seulement aux variations historiques qu'a connu l'industrie de l'édition, mais aussi aux problématiques de la parution en grand format et en format de poche (voire à celles touchant les collections des différentes maisons[2]). Dans le cadre de la télévision, le problème est bien évidemment d'un autre ordre. En outre, les définitions sont très contrastées selon les chercheurs ; la proximité chronologique des phénomènes et leur variation continue n'aident pas à

[1] Le slogan de la station de radio WINS (du groupe CBS) est « *You give us twenty-two minutes, we'll give you the world.* » (« Donnez-nous vingt-deux minutes, nous vous donnerons le monde. », c'est nous qui traduisons), pour signifier qu'elle était la première station d'informations en continu des États-Unis.

[2] Nous n'abordons pas, pour notre part, le problème des différentes chaînes par ce biais, mais par a notion d'ethos et d'émetteur de niveau α.

avoir une vue d'ensemble des dispositifs. Enfin, il est rarement reçu comme un seuil par les téléspectateurs. Tout cela rend nécessaire un vrai travail de définition afin de cerner au mieux ce qu'il faut entendre par format comme seuil.

I. Une définition large ou restreinte ?

Avant de nous intéresser plus profondément à la définition du format en tant que seuil télévisuel, il nous semble important de rappeler deux acceptions plus anciennes de ce mot qui, à notre avis, éclairent la signification actuelle du terme dans notre étude. Dans le domaine de l'édition, c'est la « dimension caractéristique d'un imprimé ou d'une feuille de papier […] et, par extension, les dimensions d'un livre. » Alain Rey précise que cette acception, par analogie, peut s'utiliser « à propos d'un tableau, d'un disque, etc. » Dans le secteur de l'informatique, par emprunt à l'anglais, le format est « un modèle définissant les règles à observer par les dimensions des informations et leur disposition[3]. » Dans cette perspective, deux points retiendront particulièrement notre attention dans l'étude du format : la durée, comparable à la question des dimensions dans l'édition ; et la notion de structure à reproduire, issue de l'informatique.

La notion de format télévisuel n'est pas définie de façon univoque par tous les chercheurs. Pour Caroline Eades, il s'agit de la durée du programme[4], qui est parallèle au format physique du livre. Pour François Jost s'ajoute à ce critère celui des paramètres structuraux définissant le programme[5]. Il ne faut pas cependant, d'après lui, confondre la notion de format avec celle de concept, qui est l'idée de

[3] Toutes ces définitions sont issues du *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, aux éditions Le Robert (1998, p. 1460).
[4] Caroline Eades, « La réflexivité télévisuelle aux États-Unis », art. cit., p. 64-65.
[5] François Jost, *Comprendre la télévision, op. cit.*, p. 49 : « En premier lieu, cette notion s'oppose à la logique de l'offre : le programme doit être conçu pour répondre à un besoin de programmation ou à un cahier des charges précis, qui constitue, pour les producteurs, le cadre de la commande. En second lieu, elle suppose que le programme à venir soit caractérisé par une série de paramètres et de traits structuraux, qui permettent aux différents acteurs de la conception et de la production de refaire indéfiniment un *produit* reproductible, c'est-à-dire sérialisable, une "ligne de produits", comme disent certains directeurs d'unités de programmes. »

base de l'émission. François Jost explique ensuite que la notion de format ne recouvre pas tout à fait la même chose selon que l'on considère les émissions de stock et les émissions de flux. Pour la fiction,

> le format prend la forme d'une « bible », qui énumère et décrit toutes les contraintes qui pèsent sur la conception du scénario : durée de l'épisode, caractères des personnages, types d'histoires possibles. Plusieurs scénaristes peuvent ainsi travailler en parallèle sur une même série sous la direction d'un « *story-editor* », qui détermine si les intrigues proposées restent dans le cadre de l'idée de départ de la série[6].

Cette définition se rapproche, pour sa part, de l'acception informatique du *format*. La notion de format télévisuel est ainsi problématique et recouvre des réalités différentes selon l'approche adoptée. Dans tous les cas, quelle que soit la définition adoptée, considérer le format comme un seuil peut paraître problématique, car cette information est d'une part peu accessible, voire totalement inconsciente, et d'autre part, elle est difficile à décoder.

La question du format du livre est abordée comme seuil par Gérard Genette. Il rappelle notamment l'histoire de ce mot et l'opposition qui a existé entre *grand format* et *petit format*. Dans ce cadre, la perception du format délivrait une information paratextuelle :

> Ces exemples suffisent sans doute à indiquer la valeur paratextuelle de ces distinctions de format, qui avaient déjà la force et l'ambiguïté de notre opposition entre « édition courante » et « édition de poche », la seconde pouvant aussi bien connoter le caractère « populaire » d'une œuvre ou son accès au panthéon des classiques[7].

La question du format a toujours ainsi été ambiguë et son interprétation n'est jamais assurée. C'est bien évidemment aussi le cas du format à la télévision qui doit, en plus de son problème de définition, passer outre celui de sa perception car seule une frange limitée des récepteurs a une conscience du format de la fiction télévisée

[6] *Ibid.*, p. 49-50.
[7] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 22.

sérielle. Dans le cadre de cette étude, nous entendrons le mot *format* dans son sens restreint, c'est-à-dire comme indication de la durée du programme, dans un premier temps, avant de nous intéresser à l'analyse du format au sens large, qui œuvre davantage dans une perspective pathétique.

II. À la croisée des normes.

La question de l'émetteur du seuil que constitue le format est encore une fois résolue par l'appel au niveau α : en effet, le format est lié à la commande de la chaîne, qui veut une série de telle longueur, appartenant à tel ou tel genre. D'autre part, la maison de production, le producteur exécutif ou le créateur participent aussi à cette décision, notamment lorsqu'ils proposent à la chaîne un projet. Mais, plus que tous ces facteurs humains, il y a une codification qui s'est peu à peu mise en place et qui lie de façon très forte genres et durées : ainsi, à l'heure actuelle, les séries comiques et les *sitcoms* ont une durée de trente minutes, les séries dramatiques ou les séries « hybrides » mêlant éléments dramatiques et éléments comiques — les *dramedies* — durent soixante minutes[8]. De même, si un épisode de série télévisée contemporaine dure quatre-vingt-dix minutes, nous pouvons être certains qu'il ne vient pas des États-Unis, mais plus certainement de France où ce format est en vogue.

Cette codification a historiquement évolué, puisque, si aucun épisode de série américaine ne dure plus de soixante minutes de nos jours, cela n'a pas toujours été le cas. Ainsi, les épisodes de *Columbo* (idem), selon la période de production, duraient quatre-vingt-dix ou soixante-dix minutes. De même, la série anthologique

[8] Il faut noter que les durées de vingt-six minutes et de cinquante-deux minutes qui servent à définir les formats ont été conservées, alors qu'elles ne correspondent plus forcément à la réalité. D'ailleurs, les sites américains (par exemple, www.epguides.com) indiquent la durée totale (trente ou soixante minutes) et c'est l'approche que nous avons adoptée. En effet, les formats tels qu'ils ont été définis correspondent à la durée « brute » du programme, sans les coupures publicitaires, tandis que les durées trente et soixante minutes correspondent à la durée de la case, c'est-à-dire en incluant les coupures publicitaires. Ces dernières s'étant allongées et multipliées au fur et à mesure de l'histoire de la télévision, il n'est donc plus rare qu'un épisode d'une série appartenant au format cinquante-deux minutes fasse en réalité quarante-cinq minutes sur une chaîne hertzienne ou cinquante-cinq minutes sur une chaîne sans publicité, telle HBO. Parler de la durée en incluant le temps des pauses publicitaires permet d'unifier ces durées et de simplifier les comparaisons et les typologies.

d'Alfred Hitchcock a vu son format être modifié en raison d'un changement de goût du public, qui délaissait le format long d'une heure et préférait le format plus court de trente minutes. Nous remarquons donc qu'à cette époque, le policier « sérieux » s'accommodait fort bien d'un format senti comme aujourd'hui comique, ce qui montre bien le caractère arbitraire et historiquement mouvant de cette codification, qui peut donc être renvoyée à une entité sociale et économique et, de ce fait, au niveau α.

La définition du récepteur du format est également problématique car sa perception est en grande partie inconsciente pour la plupart des destinataires des fictions télévisées. Nous nous trouvons donc face à un cas très particulier dans notre étude : en effet, les autres seuils étudiés étaient connus au moins du téléspectateur réel, voire du téléspectateur potentiel ou du public défini de façon très large. Avec la question du format, nous sommes face à un seuil qui peut ne pas être perçu par le téléspectateur, c'est-à-dire à un seuil dont la réception est fort réduite. Les récepteurs de ce seuil semblent être les téléspectateurs les plus « télé-éduqués », ceux qui ont le plus de compétences de lecture de ce genre de programmes. De fait, il peut donc y avoir une réception potentielle de ce type d'informations, puisque nous pouvons tout à fait imaginer un téléspectateur « télé-éduqué » recevant des informations relatives au format d'une série qu'il n'a pas encore vue ou qu'il ne verra jamais. Mais là encore, il s'agit d'une réception limitée, puisqu'elle est restreinte à une certaine frange du public.

Un élément tend à prouver que l'interprétation du format est liée à une connaissance des séries télévisée et à une compétence de décodage de ces programmes. Dans le numéro 20 de la *Gazette des Scénaristes*, nous pouvons lire :

> Quant au volet « américanisé » des 26 et 52 minutes, là, on serait fondé à se mettre très en colère : américanisés *Vidocq, L'Homme du Picardie, Le 16 à Kerbriant, Vive la vie, Noëlle aux Quatre Vents, Arsène Lupin, Les Globe-Trotters, Les Brigades du Tigre, Médecins de Nuit, Thibault ou les Croisades,* […][9] ?

[9] Frédéric Krivine, « Épisode 4 : Unitaires ou séries ? Le faux débat », in *Séries TV. Le Mal Français*, numéro 20 de *La Gazette des Scénaristes*.- Paris : Union-Guilde des Scénaristes, janvier 2004, p. 51.

Ce type de remarques, venant pourtant d'une personne connaissant bien le monde de la série télévisée, montre cependant une certaine méconnaissance puisque la question du format se doit d'être saisie historiquement : en effet, la question du format ne prend sens que par rapport à une société donnée, en d'autres termes dans un espace-temps défini. Or, cette remarque montre une confusion entre une certaine époque de la fiction française (globalement, les années soixante et soixante-dix) et la production actuelle américaine. Or, il n'y a aucune pertinence à rapprocher ces deux sphères culturelles, ce que d'ailleurs ne font pas les amateurs de séries télévisées les plus informés. Nous voyons donc que la définition du téléspectateur « télé-éduqué » n'est pas simple, puisque la bonne lecture et la compréhension fine des séries télévisées présupposent la maîtrise de nombreux paramètres.

III. Des buts largement industriels.

La première utilité d'un format standardisé est bien évidemment la facilitation de la construction d'une grille de programmation. Le format permet également au téléspectateur d'obtenir des informations concernant le contenu du programme. À ce travail relevant de l'ethos s'ajoute, pour certaines séries, un jeu portant sur le pathos, qui permet de renforcer la complicité avec les téléspectateurs. Enfin, en élargissant la notion de format à la structure feuilltonnante en elle-même, ce seuil télévisé rejoint la problématique plus large de la mise en feuilleton de l'intrigue et de la construction du suspense.

A. La fonction d'organisation de la grille.

La première fonction du format est de permettre une organisation simplifiée de la grille. En effet, la situation aux États-Unis est fort différente de celle de la France. La soirée, en France, ne commence pas à une heure fixe chaque soir, mais entre 20h45 et 21 heures, selon la durée du journal télévisé, des programmes

promotionnels courts et des plages de publicités[10]. Ainsi, deux programmes, sur deux chaînes concurrentes, commencent à des moments différents, ce qui explique par exemple la décision prise par M. de Carolis lors de son arrivée à la présidence de France Télévisions : en décidant de réduire la durée du journal de 20 heures sur France 2, l'émission du soir commence avant celle de TF1, ce qui peut permettre de capter des téléspectateurs supplémentaires.

Aux États-Unis, rien de tel. Toutes les grilles de programmation sont organisées par tranches de trente ou de soixante minutes[11]. À partir de 20 heures, tous les programmes durent soit trente minutes, soit soixante minutes : ils commencent en même temps et le téléspectateur peut beaucoup plus facilement passer d'une chaîne à l'autre pour construire son propre parcours de visionnage. En France, cela est beaucoup plus difficile vu que les durées des programmes ne sont pas normalisées et qu'ils commencent à des heures différentes.

Aux États-Unis, cette structuration très rigide de la soirée est un fait historiquement daté, puisque les premières grilles comportaient nombre de programmes d'un quart d'heure (format parallèle à celui de treize minutes, utilisé en France notamment pour les programmes pour enfants ou quelques séries documentaires). Ce format est, dans les soirées de la télévision américaine, majoritairement utilisé pour l'information, qui est, à partir de 1957, le seul programme adoptant ce format. Auparavant, des programmes pour enfants ou des émissions de variétés musicales adoptaient également ce format.

Si nous nous intéressons maintenant davantage au format au sens large, la perspective est un peu différente. En effet, chaque chaîne, en fonction du public qu'elle vise, va développer plutôt tel ou tel type de séries. Ce phénomène a émergé dès que les chaînes de télévision ont commencé à se penser comme des marques. L'analyse de Todd Gitllin de la télévision américaine au début des années 1980, même si elle est historiquement datée, reste pertinente du point de vue des mécanismes décrits :

---

[10] Cette situation a encore changé au 1er janvier 2009, puisque la publicité a été supprimée sur le service public après 20 heures. Le début du programme de soirée oscille donc désormais entre 20h35 et 20h55, selon les chaînes.

[11] Il est instructif, à ce titre, de regarder les grilles de programmation de *prime time* des plus grandes chaînes fournies par Tim Brooks et Earle Marsh dans *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows* (*op. cit.,* p. 1353 et suivantes).

So audience différences originated in CBS's small-town Monopoly ; CBS programmmed to suit and ABC countered, which in turn solidified some expectations about what a CBS- or ABC-style show was — not in the whole audience, of course, but in enough of it to make a différence. […]

"We always look for programming that appeals to everybody", says CBS's avuncular programmer Herman Keld, "but that kind of program doesn't exist really". So the networks tend to program for their core audiences. "Whenever we would put on programs that are what we might call the ABC-type programs", says Keld, "the more sophisticated, slick, big-city-type programs like *Three's Company, Charlie's Angels, Vega$, Hart to Hart*, we're not too successful". *Paper Chase* was a show that failed on CBS, Keld argues, because it was aiming for ABC-type demographics. ABC did well with teenage shows like *Happy Days, Laverne and Shirley, Mork and Mindy* ; but at NBC, Tartikoff told me early in 1981, "the last real bubblegum show[12] we did was *Brothers and Sisters*", a failed 1979 *Animal House* copy. At NBC such demographic reasoning is ad hoc and transitory, like so much network lore ; a year later, NBC was running the teen-conscious *Fame*[13].

[12] Dans notre traduction, nous traduirons mot à mot cette expression par « programme chewing-gum », puisque la réalité visée par ce syntagme n'existe pas dans la culture française. Cependant, cette expression appelle quelques précisions. À l'origine, il s'agissait de « *bubblegum pop* », c'est-à-dire d'une musique pop assez légère, produite et pensée pour le public adolescent, ce qui imposait des thématiques et des manières de dire spécifiques. Les groupes les plus connus de cette mouvance sont les Jackson Five ou les Monkees et, plus récemment, les Spice Girls ou le groupe Take That sont rattachables à cette tradition. En forgeant l'expression « *bubblegum show* », Tartikoff veut dire que cette série était uniquement produite pour toucher le public adolescent par sa légèreté et son humour.

[13] Todd Gitlin, *Inside Prime-Time, op. cit.*, p. 57-58 : « Ainsi, les différences de publics ont trouvé leur origine dans le monopole de CBS sur les petites villes ; CBS programmait pour leur convenir et ABC contre-programmait, ce qui, en définitive, a fait émerger des attentes sur ce qu'un programme typique de CBS ou d'ABC était — pas dans tout le public, bien sûr, mais dans une fraction suffisante pour faire une différence. […]

"Nous cherchons toujours à programmer ce qui plaît à tous", dit Herman Keld, le bienveillant programmateur de CBS, "mais ce type de programme n'existe pas en réalité". Les réseaux ont alors tendance à programmer pour leur cœur de cible. "À chaque fois que l'on met à l'antenne des programmes qui s'apparentent à des programmes-types d'ABC, des programmes plus sophistiqués, raffinés, se passant dans une grande ville dans le genre de *Three's Company* (inédit en France), *Drôles de dames, Vegas, Pour l'amour du risque*, nous ne sommes pas vraiment couronnés de succès". *Paper Chase* (inédit en France) est une série qui n'a pas marché sur CBS, explique Keld, parce qu'il visait la structure démographique du public d'ABC. ABC réussit bien avec les programmes pour adolescents, comme *Les Jours heureux, Larverne et Shirley, Mork et Mindy* ; mais, à NBC, Tartikoff me disait, au début de l'année 1981 : "le vrai dernier programme chewing-gum que nous avons fait est *Brothers and Sisters* (inédit en France)", une copie non réussie, datant de 1979, d'*Animal House*. À NBC, un tel raisonnement fondé sur les profils de téléspectateur se fait de façon spécifique et au coup par coup, comme c'est souvent le cas dans les recettes de programmation ; un an plus tard, NBC diffusait *Fame*, une série pour adolescents plus sérieuse. » (c'est nous qui traduisons)

Aujourd'hui, les possibilités de suivi des téléspectateurs ont augmenté et se sont améliorées. Les chaînes peuvent donc, *a priori*, affiner encore davantage les formats qui conviennent à leur public (même s'il faut garder à l'esprit que ce n'est pas une science exacte). Ainsi, aujourd'hui, CBS propose plutôt des séries conservatrices ; ABC des fictions plus familiales ; NBC des séries globalement rattachées aux grandes villes et/ou à un milieu professionnel ; quant à la FOX, du fait de sa position d'*outsider*, elle propose des programmes plus innovants et plus libéraux (au sens anglo-saxon du terme) puisqu'elle a dû trouver son propre créneau face aux Big Three. Cette théorie se trouve vérifiée dans l'étude annuelle menée par Magna Global pour l'institut Nielsen Media Research concernant l'âge médian[14] des téléspectateurs des différentes chaînes[15] : la téléspectateur de CBS a un âge médian de 53 ans, celui d'ABC de 48 ans ; celui de NBC 49 ans[16]. Ces réseaux proposent donc des programmes davantage susceptibles de plaire à leur public, tout en essayant parallèlement de rajeunir leur public avec des programmes plus novateurs, afin de proposer des écrans plus chers aux annonceurs.

Dans cette typologie des réseaux, chaque catégorie se fonde sur un certain nombre de thèmes et de traitements autorisés ou interdits qui se rapprochent, à notre sens, des « paramètres structuraux » dont parlait François Jost. Tous ces éléments rejoignent cependant la problématique plus large de la programmation, qui relève de la rhétorique métadiégétique qui ne constitue pas le cœur de notre étude.

B. La fonction d'identification-description.

Comme le titre, le format peut délivrer des informations permettant d'affiner la perception du contenu de la série télévisée. La première information est d'ordre historique ou géographique : une série américaine adoptant un format de soixante-dix ou quatre-vingt-dix minutes ne peut pas être une série récente, puisque la

[14] Rappelons que l'âge médian n'est pas l'âge moyen : la médiane signifie que 50% du public est plus jeune et 50% plus âgé que le chiffre donnée.

[15] Les données brutes que nous citons sont issues de l'article « Network audiences are showing their age » de Gary Levin, in *USA Today* du 26 juin 2007, disponible en ligne <http://www.usatoday.com/life/television/news/2007-06-26-median-TV-age_N.htm> ; consulté le 25 juillet 2008. Les chiffres correspondent à la saison 2006-2007.

[16] L'âge médian des foyers américains possédant un téléviseur est 37 ans. Le téléspectateur médian de la FOX a 42 ans, celui de CW 32 ans.

télévision américaine ne produit plus actuellement de telles séries. Si une série contemporaine adopte un tel format, on peut supposer à juste titre qu'elle est produite en Europe et, plus spécifiquement, dans un pays qui n'appartient pas à la sphère d'influence anglo-saxonne.

Dans un espace-temps donné, le format permet de déduire des informations quant au contenu. Dans la production américaine actuelle, un format de trente minutes indique de manière certaine pour un téléspectateur « télé-éduqué » une *sitcom* ou, tout du moins, une série comique. Tout format de soixante minutes indique au contraire une série dramatique ou une *dramedy*.

Si nous changeons de sphère culturelle, ces mêmes formats signifient autre chose. Prenons le cas de la France : le format de trente minutes est très peu utilisé. Nous le trouvons dans la production de séries pour enfants ou adolescents (qui sont très souvent des *sitcoms*, mais pas toujours) et pour la production des *sitcoms*, à l'époque où Canal Plus avait lancé la production de tels programmes. Il est depuis quelques années utilisé pour la série quotidienne d'*access prime time* de France 3, *Plus belle la vie*, qui est en fait un *soap opera*[17]. Le format de soixante minutes connote, de façon assez floue, une série de plus grande qualité et plus innovante que les séries plus traditionnelles en France, qui ont un format de quatre-vingt-dix minutes. Ce poids du quatre-vingt-dix minutes en France s'explique historiquement : ce type de série apparaît de façon forte en 1986, quand TF1 est privatisé et fait appel à Pascal Josèphe et Claude De Givray. Il y eut alors production unique de ce format, jusqu'au milieu des années 1990, où les chaînes tentent le soixante minutes :

> […] dans les années 97-98, TF1 décida de se lancer dans le créneau des 52 minutes feuilletonnants, certes pour des raisons liées aux ressources publicitaires, mais ce mouvement aurait pu faire bouger la création car il y aurait eu des 52 sur deux chaînes et donc l'amorce d'une concurrence qui aurait pu devenir une émulation. Mais la décision du CSA de ne pas compter le deuxième 52 dans le quota de diffusion d'œuvres françaises en prime-time fit

[17] Le *soap*, qui est une fiction de journée aux États-Unis, a une durée de trente minutes. Lorsque le concept du *soap* a été « importé » en soirée et a fait naître ce qu'on a appelé le *primetime soap* (dont l'exemple le plus connu est *Dallas*), le format est passé de trente minutes à soixante minutes.

immédiatement capoter le projet (alors que plusieurs séries étaient écrites et même tournées). On s'interroge sur les motivations profondes de cette décision[18].

Pour les téléspectateurs amateurs de série télévisée, l'importation en France du format de soixante minutes a été un moyen de se voir proposer des fictions d'un autre genre, à l'écriture plus resserrée et permettant de travailler moins l'histoire et davantage les personnages, ce qui est l'approche développée par les séries américaines, en opposition avec une fiction française centrée sur le quatre-vingt-dix minutes bouclé qui nécessite, afin de remplir le temps imparti, deux intrigues[19]. Nous comprenons alors pourquoi la question du format, qui délivre aux États-Unis des informations relativement objectives et stables dans un laps de temps donné, est beaucoup plus ardue en France car elle se pose davantage dans un cadre qualitatif, qui est de fait plus subjectif.

Si nous considérons que le format intègre également le genre du programme — par exemple, série policière, série judiciaire, série médicale, sitcom, etc. —, l'information est à la fois plus stable et plus précise. Elle est en outre moins marquée historiquement. Bien évidemment, ces indications génériques portées par la notion de format au sens large sont à mettre en relation avec celle de format au sens restreint car les séries policières, judiciaires ou médicales sont généralement des soixante minutes tandis que les sitcoms sont des trente minutes. Cependant, nous arrivons ici à la frontière entre ce qui relève à proprement parler du seuil et la construction de la narration.

C. L'utilisation ludique et pathétique du format.

La question du format, nous l'avons vu, est un moyen de structurer une programmation et de délivrer des informations sur le contenu de la série et joue donc sur la promesse. D'un point de vue rhétorique, il s'agit d'un travail sur l'image donnée

[18] Frédéric Krivine, « Épisode 1 : une industrie inadaptée aux séries » in. *Séries TV. Le Mal Français*, numéro 20 de *La Gazette des Scénaristes*, *op. cit.*, p. 26, note 14.

[19] Ce qui a peut-être aussi contribué à la lassitude d'un certain public face à ces fictions, c'est que, de manière immuable, les deux intrigues se répartissaient toujours selon le schéma suivant : la première intrigue relève du domaine professionnel du héros, la seconde relève du domaine privé et traite du même thème, ce qui plonge le héros dans un face-à-face entre sa vie professionnelle et sa vie privée.

a priori par le programme, donc d'un travail de l'ordre de l'ethos. Cependant, les usages ludiques et pathétiques ne sont pas inexistants et jouent sur la complicité construite entre le programme et ses récepteurs.

1. Utilisation ludique du format dans la construction de l'intrigue.

La série *24 / 24 heures chrono* est la première à avoir réellement mis à profit son format. Par son concept de « temps réel », elle a fait coïncider temps de la diffusion, temps de la narration et temps de la diégèse : elle est en effet fondée sur le principe que les vingt-quatre épisodes de soixante minutes — publicités incluses — représentent les vingt-quatre heures d'une journée du héros, Jack Bauer. Le format n'est donc plus une simple indication décodable pour le téléspectateur ou un moyen d'organiser la grille de programmation, mais une donnée même de l'organisation de la diégèse. Dans ce cas, nous voyons bien comment s'imbriquent création et contraintes économiques et comment cette double influence renvoie, du côté du récepteur, à un mode en grande part ludique : il s'agit alors de réellement jouer avec la montre[20] et la question posée est alors : « Il ne reste plus que x minutes d'épisode, que va-t-il se passer ? Va-t-on savoir enfin telle ou telle chose ? ». Dans les autres séries, la fin de l'épisode peut surprendre ou frustrer. Ici, elle est annoncée, attendue ou redoutée, mais l'approche du dénouement de l'épisode ne peut être ignorée puisque le compte à rebours est exhibé. Ce jeu sur le format et sa monstration sont donc très clairement des preuves pathétiques, qui jouent sur l'émotion et le plaisir du téléspectateur.

Plus ponctuellement, la série *The X-Files / Aux frontières du réel* a aussi pu utiliser la question du format dans une perspective ludique. Cependant, dans ce cas, le format est à entendre comme une convention spécifique que la série a construite au cours de son énonciation et qui est devenue, à cette échelle, comparable à un code. Rappelons que cette série compte deux types d'épisodes : les épisodes bouclés — une intrigue est développée et close dans le même épisode — et les

[20] Ce jeu est clairement inscrit dans la mise en scène de la série puisque avant et après chaque pause publicitaire, une horloge apparaît au centre de l'écran et qu'elle réapparaît régulièrement au bas de l'écran.

épisodes mythologiques dont la narration couvre deux ou trois épisodes successifs. Cette série a donc développé une codification particulière concernant la notion de format au sens large : une intrigue développée sur un seul épisode concerne une affaire non-classée parmi d'autres tandis que, si elle est développée sur deux ou trois épisodes, elle traite des éléments mythologiques. Enfin, les épisodes mythologiques sont toujours sérieux, tandis qu'il existe un certain nombre d'épisodes bouclés parodiques ou fondés sur des prémices franchement comiques.

Tout cela constitue donc des données de construction de sens de la série, dont le téléspectateur a plus ou moins conscience — comme nous avons pu le voir dans cette étude du format. Ainsi, quand le téléspectateur fan de *The X-Files / Aux frontières du réel* a vu le début de l'épisode « Dreamland I » (ép. VI, 4), épisode en deux parties, il a de façon tout à fait habituelle pour la série, attendu un épisode mythologique, et les éléments diégétiques et thématiques qui lui sont donnés au début corroborent cette hypothèse : hommes en noir, conspiration gouvernementale, intervention de l'armée… Mais cette hypothèse est rapidement contrecarrée par la réalité de l'épisode, qui vire très largement du côté du parodique. Les créatifs de la série ont donc joué sur l'effet d'attente, fondé sur les codes spécifiques de cette série télévisée particulière, pour mieux piéger, puis amuser le téléspectateur, ce qui relève de la preuve pathétique.

2. Utilisation pathétique du format au sens large.

Si nous considérons le format au sens large, c'est-à-dire au sens où François Jost l'entend, nous pouvons interpréter certains éléments dans une perspective pathétique. Ainsi, les « paramètres structuraux » que sont la fin ouverte et l'aspect feuilletonesque des séries télévisées actuelles peuvent être vus comme des moyens d'exacerber l'investissement émotionnel des téléspectateurs :

> Unresolved endings and hanging threads are both a source of pleasure and a source of frustation for fans, echoing Henry Jenkins' observation (in *Textual Poachers*) that fans in general have a mixed attitude toward their favorite texts, one of both fascination and frustration. The frustration of not having all the threads tied together is also a source of pleasure, though,

> giving rise to speculation and analysis of the gaps in the narrative. The narrative is not restricted to individual episodes but spans the entire breadth of the series, what Jenkins refers to as the metatext[21].

Ces effets de construction ne sont pas propres à la série télévisée, mais au feuilleton en général, qu'il soit littéraire, radiophonique ou télévisé. Ils reposent sur le sentiment humain qui est le moteur de tout récit sériel, la curiosité : « L'éveil de la curiosité, la gratification graduelle et le maintien constant du suspense forment les trois étapes formelles de la fidélisation, la nécessité d'attacher le public à un produit donné sur une longue période de temps[22]. » Les « paramètres structuraux » dont parle François Jost sont donc liés à deux caractéristiques de ce type de récit : son étalement dans le temps et la nécessaire fidélisation du public dans une perspective de survie commerciale. Dans ce cadre, nous pouvons retenir trois procédés d'écriture qui relèvent des paramètres structuraux, voire génériques, du feuilleton : « la suspense, la surprise et l'anticipation[23] ». Ces derniers ont une affinité particulière avec la fin de l'épisode : « étant donné les contraintes de découpage qui divise le roman ou la série en numéros ou épisodes distincts, la fin de ceux-ci devient un relais essentiel entre chacun d'entre eux[24]. »

Ici, nous arrivons à l'articulation de deux dimensions : celle du format, que ce soit en termes de durée ou de structure, et celle de ce que nous avons appelé « l'intelligence télévisuelle », qui joue sur des archétypes narratifs et structuraux que le téléspectateur acquiert et apprend à reconnaître par la fréquentation régulière des programmes de ce type. Cependant, pour mener à bien cette étude, il faudrait étudier, série après série, les procédés narratifs utilisés et proposer un travail quasi-

[21] Susan J. Clerc, « DDEB, GATB, MPPB and Ratboy », art. cit., p. 38 : « Les fins ouvertes et les fils narratifs laissés en suspens sont à la fois source de plaisir et source de frustration pour les fans, d'après l'observation d'Henry Jenkins (dans *Textual Poachers*), selon laquelle les fans en général ont une attitude ambivalente envers leur texte favori, attitude de fascination et de frustration à la fois. La frustration de ne pas avoir tous les fils liés ensemble est aussi une source de plaisir, cependant,mais en laissant libre cours à la spéculation et à l'analyse des manques de la narration. La narration n'est pas restreinte à des épisodes individuels, mais embrasse toute l'ampleur de la série, ce à quoi Jenkins fait référence sous le nom de métatexte. » (c'est nous qui traduisons).

[22] Cécile Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité, op. cit.*, p. 120.

[23] *Ibid.*, p. 116.

[24] *Ibidem.*

monographique pour chacune d'entre elles, ce que les proportions de notre travail ne nous permettent pas.

Le format est donc un seuil un peu particulier car son statut actantiel est bien différent de celui des autres procédés. Il n'est pas toujours perçu par les téléspectateurs et, lorsqu'il est reçu comme tel, son interprétation n'est pas toujours aisée et est surtout historiquement instable. Cependant, comme il arrive souvent dans le cadre de l'industrie du spectacle aux États-Unis, il est devenu une donnée sur laquelle on joue, devenant ainsi un nouvel élément de complicité entre producteur et récepteur du discours. Pour le format, cela est bien moins répandu que pour d'autres seuils, et cela estsans nul doute largement dû à la difficulté de le percevoir et d'en saisir ensuite les enjeux. Il reste cependant le moins exploité des seuils et, à ce titre, il y a fort à parier que l'avenir nous livrera de nouveaux jeux le concernant. Cela serait cohérent avec l'évolution habituelle des modes de narration au sens large : une fois une tradition établie, la première étape est de s'en détacher et d'exprimer un second degré ; puis, une fois que les détournements parodiques, les pastiches et les citations intertextuelles sont devenues monnaie courante, le moyen emprunté pour renouveler le genre est le jeu sur le médium. La télévision commence à peine à explorer ce domaine, notre analyse du format montrant bien que les formes de détournement fondées sur lui sont encore balbutiantes par rapport aux autres seuils.

Chapitre 7

« Stick around ![1] »

Aux États-Unis, la législation n'impose pas, contrairement à la France, une transition entre les programmes et la publicité[2] : la télévision est un flux continu, sans démarcation formelle. Les programmes télévisés ont donc développé des stratégies pour se démarquer de la publicité et marquer leur déroulement. Ainsi, le rythme d'un épisode de série télévisée est scandé par des unités narratives clairement signalées, qui correspondent au rythme des coupures publicitaires.

La question des seuils internes prend de plus en plus d'importance au fur et à mesure que la publicité s'accroît : ces dernières années, la durée des écrans a

[1] La phrase « *You're watching "Sports Night" on CSC, so stick around !* » (« Vous regardez *Sports Night* sur CSC, restez avec nous ! » ; c'est nous qui traduisons) était régulièrement prononcée par les présentateurs de l'émission télévisée sportive fictive mise en scène dans la série *Sports Night* (idem), pour que les téléspectateurs ne zappent pas pendant la publicité.

[2] En France, les écrans des chaînes — ce qu'on appelle l'habillage — entre ces deux moments sont une obligation et permettent au téléspectateur de savoir où il en est et quel est le statut de l'image face à laquelle il se trouve.

augmenté[3]. ABC a même innové en créant une nouvelle coupure sur certaines de ses séries[4]. La nécessité de montrer au téléspectateur que le programme reprend se fait donc de plus en plus prégnante.

I. Définition.

Nous appelons seuils internes les éléments qui, en scandant le déroulement de l'épisode, marquent la transition entre ses différentes parties ou entre la fiction et la publicité. Ces éléments ont été fluctuants dans l'histoire de la télévision (moins nécessaires, par exemple, quand les coupures publicitaires étaient moins nombreuses) et dépendent largement des sphères culturelles concernées.

A. La naissance d'un seuil.

La notion de transition et d'habillage de la chaîne ou, tout du moins, d'une séparation franche entre publicités et programmes, semble être culturellement marquée. Raymond Williams, dans son ouvrage *Television : Technology and Cultural Form*, se demande si l'on doit considérer la programmation comme un flux ou

[3] Voir par exemple Mike Flaherty, « Ad nauseam », in *Entertainment Weekly* n° 554, 9 juin 2000, disponible sur Internet <http://www.ew.com/ew/article/0,,276411_3,00.html>, consulté le 22 janvier 2009 : « *It used to be that hour-long series had 45, 46 minutes of program time," former ABC and NBC head Fred Silverman says of such series as* L.A. Law *and* St. Elsewhere*. "Now, it's down to 41 to 42. In the case of a scripted show, that's half an act* ». (« Une série d'une heure avait habituellement 45 à 46 minutes de programme proprement dit", dit l'ancien patron d'ABC et de NBC, Fred SIlverman, à propos de séries comme *La Loi de Los Angeles* ou *St. Elsewhere*. " Maintenant, c'est descendu à 41 ou 42 minutes. Dans le cas d'un programme scénarisé, c'est la moitié d'un acte. », c'est nous qui traduisons)

[4] Voir Gary Levin, « Ad glut turns off viewers » in *USA Today* du 11 octobre 2005, disponible en ligne <http://www.usatoday.com/life/television/news/2005-10-11-ad-glut_x.htm> ; consulté le 25 avril 2008 : « Lost *and* Housewives *adopted the six-act structures early last season. ABC quickly expanded the practice to its entire lineup of hour-long series. Competitors followed suit : WB's dramas began adopting the same format last January and since last month has used it on every show. CBS and NBC employ it on newer shows including* Criminal Minds*,* Las Vegas*,* Numb3rs *and* Surface*, although producers of* CSI*,* Law & Order *and* ER *refused to go along. Fox uses it only on* Bones. » (« *Lost : Les Disparus* et *Desperate Housewives* ont adopté la structure en six actes au début de la dernière saison. ABC a rapidement étendu cette pratique à toute son offre de séries d'une heure. Ses concurrents ont suivi : les séries dramatiques de WB ont commencé à adopter le même format en janvier dernier et, depuis le mois dernier, l'a utilisé pour chacun de ses programmes. CBS et NBC l'emploient dans leurs nouvelles productions, dont *Esprits criminels, Las Vegas, Numb3rs* et *Surface*, bien que les producteurs des *Experts*, de *New York District* et d'*Urgences* refusent de le faire. Fox l'utilise seulement pour *Bones.* », c'est nous qui traduisons).

comme une séquence. Dans son analyse, il rappelle des éléments d'évolution historique concernant les liens faits entre les programmes en Grande-Bretagne[5] et explicite la différence de conception de la programmation et des programmes entre la Grande-Bretagne et les États-Unis :

> On American television this development was different ; the sponsored programmes incorporated the advertising from the outset, from the initial conception, as part of the whole package. But it is now obvious, in both British and American commercial television, that the notion of "interruption", while it has still some residual force from an older model, has become inadequate. What is being offered is not, in older terms, a programme of discrete units with particular insertions, but a planned flow, in which the true series is not the published sequence of programme items but this sequence transformed by the inclusion of another kind of sequence, so that these sequences together compose the real flow, the real "broadcasting"[6].

Ainsi, alors que le téléspectateur français se trouve face à une succession d'unités discrètes facilement repérables et formellement encadrées, le téléspectateur américain est face à un continuum dans lequel il doit lui-même faire la part des choses. Ce brouillage des limites a pris récemment une autre dimension : quand nous avons successivement les actes d'un épisode de série et des spots publicitaires, chaque segment garde quand même son unité et son énonciation

---

[5] Voir Raymond Williams, *Television : Technology and Cultural Forms*, repris en partie sous le titre « Programming as Sequence or Flow », in *Media Studies. A Reader*, *op. cit.*, p. 144. Raymond Wiliams y explique que, dans les premiers temps, il y avait de vraies transitions (il utilise le terme *interval*, c'est-à-dire « entracte ») entre les programmes, sous la forme de sons et/ou d'images spécifiques, auxquels il confère d'ailleurs une fonction phatique (« *true intervals, usually marked by some conventional sound or picture to show that the general service was still active* » ; « de vrais entractes, marqués par des images ou des sons conventionnels pour montrer que le service général était toujours actif », c'est nous qui traduisons). Il explique ensuite que cette conception s'est peu à peu modifiée : l'on est d'abord passé à l'idée qu'il y avait des moments de « *natural breaks* » (« pauses naturelles ») où la publicité pouvait s'insérer (Raymon Williams cite deux exemples : entre deux mouvements d'une symphonie ou entre deux actes d'*Hamlet*) ; puis, « *a "natural break" became any moment of convenient insertion* » (« une "pause naturelle" est devenue tout moment d'insertion commode », c'est nous qui traduisons).

[6] *Ibidem* : « À la télévision américaine, ce développement a été différent ; les programmes sponsorisés ont intégré la publicité dès le début, dès le projet initial, comme partie intégrante de l'ensemble. Mais il est maintenant évident, pour les télévisions commerciales britanniques et américaines, que la notion d' "interruption", quoiqu'elle ait encore la force résiduelle d'un ancien modèle, est devenue inadéquate. Ce qui est offert, ce n'est pas, en termes anciens, un programme constitué d'unités discrètes avec des insertions particulières, mais un flux planifié, dans lequel la vraie série n'est pas la séquence diffusée de programmes, mais cette séquence transformée par l'insertion d'autres types de séquences, de telle sorte qu'ensemble, ces séquences composent le vrai flux, la vraie "diffusion". » (C'est nous qui traduisons)

propre. Cependant, dès cette époque, les segments de programme s'étaient vus, sur certaines chaînes, marqués par le logo de la chaîne, sortant d'une logique de la juxtaposition pour aller vers une logique de feuilletage. C'était là le premier pas vers, non plus un brouillage des limites, mais un brouillage même du statut des segments diffusés. Cela s'est ensuite accentué avec l'insertion, dans les « marges » de l'image (en bas ou en haut de l'écran), d'un cartouche portant le nom du programme (« vous êtes en train de regarder… »), voire d'un cartouche annonçant le programme suivant celui que le téléspectateur est en train de regarder (« À venir… » ou « Tout de suite après… »)[7]. Alors que le logo de la chaîne n'avait aucune incidence sur la perception des seuils et, partant, des limites des programmes et des publicités, ces cartouches non seulement font entrer les seuils de la chaîne, extérieurs au programme, dans le programme lui-même, mais vont aussi jusqu'à intégrer les seuils d'un programme donné dans le texte même du programme précédent. Cela renforce l'impression de continuum et l'identité de la chaîne comme émettrice d'un discours, et non pas seulement d'un signal. Surtout, cela met, paradoxalement, en avant la publicité, seules séquences sur lesquelles les chaînes n'imposent pas leur marque et donc, seules séquences qu'elles laissent indemnes, comme si on ne pouvait pas y toucher. La situation française est en ce sens bien différente, moins concurrentielle, et ces brouillages sont évidemment le signe de l'évolution économique de la télévision et des différences structurelles des systèmes de diffusion dans les différents pays.

B. Deux types de seuils internes.

Ce balisage des programmes a un second effet, sans doute involontaire : le téléspectateur français peut se permettre de ne plus être devant son écran pendant les pages de publicités, puisque l'écran de la chaîne, toujours sonorisé, lui indique que le programme qu'il regarde reprend. Aux États-Unis, il n'en est rien, et l'on peut se demander si la mise en place de seuils internes ne vient pas jouer, toute mesure gardée, le même rôle que les écrans des chaînes imposés par la législation française. Ces seuils internes, qui correspondent toujours à des articulations logiques

[7] Le cas est encore pire lors de la rentrée télévisuelle ou lors des *sweeps* : les bandeaux en bas de l'écran peuvent alors annoncer des programmes passant le lendemain soir ou même quelques jours plus tard.

et/ou narratives de l'épisode — ces dernières étant aussi le lieu privilégié d'insertion des coupures publicitaires — finissent ainsi par signifier la reprise du programme. Cela nous semble d'autant plus probable que ces seuils ont très souvent un aspect sonore : *chung chung* dans les séries de la « franchise *Law & Order* »[8], bruit d'horloge dans *24 / 24 heures chrono*, musique dans *NYPD Blue / New York Police Blues*… Une autre indice nous pousse vers cette direction : il s'agit du « remontage » des épisodes de *24 / 24 heures chrono* lors de la diffusion sur Canal Plus. En effet, aux États-Unis , nous avons une horloge avant la pause publicitaire, puis une seconde après la pause, avec la nouvelle heure de la fiction, avancée du temps des publicités. En France, une seule a subsisté, et sans lien avec la coupure publicitaire, puisque que Canal Plus diffuse ses programmes cryptés sans publicité. D'ailleurs, ces seuils peuvent avoir, en plus de leur but de délimitation à l'intérieur du programme, une utilisation aux marges des épisodes, au tout début ou à la toute fin. Ainsi, le *chung chung* de *Law & Order / New York District* et de ses séries dérivées retentit avant le texte en voic hors champ qui introduit le prégénérique. Quant au bruit de l'horloge de *24 / 24 heures chrono*, il clôt chaque épisode, marquant la fin du temps écoulé.

Il existe un second type de seuils internes, au fonctionnement différent, puisqu'ils relèvent de la sémiose verbale écrite et peuvent être déconnectés des coupures publicitaires. En effet, si ces dernières délimitent cinq grands ensembles, il y a des subdivisions à l'intérieur de ces actes : les différentes séquences. Celles-ci peuvent s'enchaîner d'une façon « transparente », montées de différentes manières (en coupes franches ou en fondu enchaîné, par exemple). Mais nous pouvons aussi trouver des inserts en début de séquence, qui vont donner au téléspectateur des informations, la plupart du temps d'ordre spatio-temporel. Ces seuils internes sont

[8] C'est ainsi que les fans nomment le bruit caractéristique qui ouvre les épisodes et les actes des séries de la « franchise *Law & Order* » : « *At least, that's our phonetic rendering of the distinctive sound you hear over the black location screens on all installments of the* Law & Order *franchise — a sound that becomes so iconic that TNT built an entire* L&O *promo around it. Could it possibly be the best thing the prolific TV scorer Mike Post ever composed ? Yes. Yes, it could*. » (Tara Adriano et Sarah D. Bunting, *Television Without A Pity. 752 Things We Love to hate (and Hate to Love) about TV, op. cit.*, p. 53 : « Du moins, c'est notre transcription phonétique du son distinctif que vous entendez par-dessus les cartons noirs de localisation de toutes les productions de la franchise *Law & Order* — un son qui est devenu tellement iconique que TNT a construit autour de lui un spot publicitaire pour la série. Serait-ce la meilleure chose que le compositeur Mike Post ait jamais écrite ? Oui. Oui, ça se pourrait. », c'est nous qui traduisons).

proches, dans leur but, des *establishing shots*, ces plans larges montrant le lieu de l'action et permettant au téléspectateur de resituer immédiatement l'action[9]. Dans cet usage, nous pouvons penser aux intertitres se trouvant dans les livres, mais ces seuils peuvent difficilement être assimilés à des titres. Ils seraient plus proches, d'une certaine façon, des indications dans les recueils épistolaires, au début de chaque lettre. Mais là encore, il subsiste des différences trop grandes pour être effacées : dans un cas, l'énonciation est réelle (ou, du moins, se veut telle) ; dans l'autre, elle relève d'un régime de fiction. Le cas le plus proche est peut-être celui du roman épistolaire (cas à peine cité dans *Seuils*), avec cependant une différence qui subsiste : l'énonciateur fictif de ces éléments est le personnage écrivant la lettre, l'énonciateur réel restant le narrateur ; l'énonciateur des seuils de série télévisée reste l'entité collective qui assume la production de la fiction. Gérard Genette dit seulement d'elles qu'elles sont des « mentions que l'on ne peut considérer comme des titres, et qui en empêchent la présence[10] ». Quoi qu'il en soit, leur charge rhétorique est bien moindre que celle des seuils internes prenant place au moment des pauses publicitaires, puisque le moment de leur insertion est moins important et que le dispositif qui les exprime est moins marqué et moins expressif.

Enfin, nous pouvons aussi trouver un seuil interne au sein même du prégénérique ; il sert alors à délimiter les deux parties qui constituent parfois le prégénérique : le résumé des épisodes précédents et l'accroche. Ainsi, dans *ER / Urgences*, nous trouvons un sonal, qui reprend les codes visuels et sonores du générique, à la limite de ces deux parties. Ce sonal permet en outre de mieux faire la suture entre les deux parties du prégénérique, puisque le visionnage de la série sur DVD met en valeur le fait que les résumés des épisodes précédents ne sont pas le fait des producteurs de la série. Ils n'apparaissent pas sur le DVD, alors qu'ils sont présents lors de la diffusion télévisée : ils sont donc faits par la chaîne et le sonal est la matérialisation physique de la suture[11].

[9] Par exemple, un acte s'ouvre sur le plan d'un immeuble, la nuit, puis nous voyons les personnages en train de dîner. Le téléspectateur en déduit que les personnages sont dans l'immeuble vu dans le plan précédent. Ce type de montage était très courant dans la période classique, autant du cinéma que de la télévision.

[10] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 273.

[11] Voir le chapitre consacré au prégénérique, où nous étudions plus précisément les cas de rajout par les chaînes d'un résumé des épisodes précédents.

II. Des seuils parfois invisibles.

Il semble évident que l'insertion des seuils internes est de la responsabilité de l'ensemble de l'équipe de production et que la chaîne donne son accord, comme pour tout élément du programme. Mais ce qui est le plus intéressant ici, et ce que montrent les remarques de Raymond Williams, c'est que ces seuils (ou les seuils de la chaîne, externes au programme proprement dit, que constitue l'habillage) ont varié historiquement, à mesure que la structure financière des réseaux de diffusion a évolué. C'est donc un changement économique qui a infléchi la façon d'écrire de tel ou tel créateur, ce qui renvoie à la conception large du niveau d'énonciation α que nous avons défendue précédemment. Cependant, nous le verrons plus loin, dans certains cas — celui de Dick Wolf par exemple —, les seuils internes participent de la preuve éthique et sont attribuables au producteur / créateur de la série.

Le statut du récepteur est là encore assez simple au premier abord : c'est le téléspectateur en face de son téléviseur qui reçoit tel ou tel seuil interne. En effet, ces seuils sont intégrés au sein même du texte de la série télévisée et font partie de ceux qui circulent le moins. Cette absence de circulation de ces seuils est peut-être aussi due à la difficulté à les percevoir en tant que tels, même si la répétition — semaine après semaine, année après année, voire série après série dans le cas des séries dérivées — a permis à la « franchise *Law and Order* » de faire entrer ses seuils internes dans l'imaginaire collectif télévisuel[12]. La situation est assez proche de celle du format, avec cependant une différence majeure : du fait que certaines séries ont mis en valeur leurs seuils internes, les téléspectateurs les plus attentifs ou les mieux armés ont pu, par une sorte d'acculturation, acquérir la compétence de les repérer et ensuite repérer des seuils internes moins marqués, comme les *establishing shots.*

[12] Le *chung chung* est un des éléments majeurs de reconnaissance de l'hypotexte dans la parodie qu'a proposée la série d'animation *The Simpsons / Les Simpson*, dans l'épisode « Helter Shelter » (ép. XIV, 5) : « Law & Order : Elevator Inspectors Unit », que nous pourrions traduire, en reprenant le patron des titres français créés par TF1, « New York : Unité des ascensoristes ».

III. Des utilisations variées.

Ces seuils internes ont pour première fonction une utilité économique : celle de délimiter le programme et de la différencier des annonces publicitaires. Ils permettent ensuite, plus généralement, de scander le développement de l'intrigue et de marquer les articulations narratives de l'épisode. Dans certains cas, ils assument une visée éthique à travers le développement d'une esthétique particulière. Enfin, lorsque l'esthétique est davantage poussée, ces seuils internes peuvent révéler des sens symboliques qui jouent un rôle dans l'interprétation globale de la série.

A. La fonction de délimitation du programme : une approche phatique du seuil interne.

De même que le générique de début peut signifier le début de l'épisode, les seuils internes peuvent avoir comme premier but de rendre perceptible le fait que nous sortons du, ou que nous entrons dans le, monde fictionnel. Il s'agit donc, comme pour d'autres seuils que nous avons déjà étudiés, d'un travail concernant le signal proprement dit, une fonction phatique du discours.

Les seuils internes indiquant la reprise du discours fictionnel semblent assez anciens : les *establishing shots* étaient déjà monnaie courante en reprise de programme dans *Dallas* (idem), par exemple. Nous retrouvons un dispositif de ce type dans les séries *C.S.I. / Les Experts* avec, après chaque pause publicitaire, de larges plans sur Las Vegas, Miami ou Manhattan.

Mais, dans ce cas-là, le seuil ne jouait que sur un aspect du discours, sa sémiose visuelle. Ce qui se joue avec cette nouvelle exploitation des seuils internes, c'est la conjonction audio-visuelle : ainsi, dans *Law and Order / New York District* et ses séries dérivées, nous avons à la fois un aspect visuel (écran noir avec, inscrites en blanc, les indications spatio-temporelles de l'action) et un aspect sonore (le fameux *chung chung*). Cependant, ces cartons sonorisés ne sont pas forcément liés aux pauses publicitaires. Ils scandent l'action en fonction de son développement temporel et gégraphique (par exemple, quand les enquêteurs vont dans un nouveau lieu ou que les procureurs saisissent un nouvel échelon juridique).

L'exploitation du canal sonore est identique dans *24 / 24 heures chrono* : le bruit caractéristique du compte à rebours, s'accompagne de l'image de l'horloge à quartz, soit centrée sur fond noir (en fin d'épisode ou de saison), soit centrée avec plusieurs images en *splitscreen* en cours d'épisode. Notons que le dispositif varie légèrement selon que le seuil marque la fin d'une étape (seuil interne) ou la fin d'une unité (fin d'épisode ou de saison, seuil externe). Mais, à la différence des séries de Dick Wolf, la sonorisation est toujours liée aux coupures publicitaires. Quand, en cours d'acte, l'horloge apparaît, elle n'est qu'incrustée, et souvent son aparition se fait en bas de l'écran, et non par le truchement d'un écran partagé. Dans *MillenniuM* (idem), les séquences s'ouvrent au blanc avec un bruitage caractéristique dont la socriété rompt avec l'exubérance sonore qui caractérise généralement les spots commerciaux.

Dans *NYPD Blue / New York Police Blues*, au premier abord, nous n'avons que l'aspect auditif : presque toutes les reprises se font avec de la musique, alors qu'elle est plutôt absente du reste de la fiction, cette série ne faisant pas partie de celles qui, à l'instar de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, *The X-Files / Aux frontières du réel* ou *Cold Case / Cold Case : Affaires classées*, font la part belle à l'habillage musical[13]. Cependant, une façon de filmer et de monter les plans très courts composant les reprises de pauses publicitaires, reprenant l'esthétique visuelle du générique, est perceptible : nous avons alors une caméra très mobile, montrant des scènes quotidiennes de New York, avec en dernière position un plan sur le lieu de l'action (par exemple, l'extérieur du commissariat, les bureaux des policiers, la scène de crime, le lieu d'un interrogatoire…). Cette façon de faire donne l'impression que le seuil, du point de vue visuel, est fondu dans la séquence qui suit les publicités, d'où son aspect relativement masqué pour qui ne s'intéresse pas de près à ces questions.

[13] Et généralement, dans ces séries, lorsqu'il n'y a pas de musique en retour de pause publicitaire, c'est que la bande-son contient déjà des sons autres que la parole (comme une sonnerie de téléphone).

B. Une fonction de repérage à l'intérieur de l'épisode.

Cette fonction est assumée par les seuils internes qui prennent place à la marge ou à l'intérieur des actes, sans être liés au moment d'insertion des coupures publicitaires. La plupart du temps, ces deux types de seuils internes sont totalement différents, mais ils peuvent ponctuellement converger. Ainsi, dans *Law & Order / New York District* et ses séries dérivées, le dispositif est le même, que le carton sonorisé soit après une pause publicitaire ou au sein d'un acte.

Dans *MillenniuM* (idem), qui est une série dont les personnages voyagent beaucoup[14], la mention du lieu, de la ville et de l'état apparaît régulièrement pour aider le téléspectateur à cerner le contexte de la séquence, mais jamais au moment des coupures publicitaires. Ces seuils de repérage sont donc ici complémentaires des seuils à visée phatique et n'apparaissent que dans les subdivisions internes aux actes. Ce type de seuil peut cependant intervenir dans des séries qui, par ailleurs, n'ont aucun système de seuil interne à visée phatique. Ainsi, dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, où les coupures publicitaires ne sont suivies d'aucun dispositif particulier, le téléspectateur est guidé par des inserts indiquant le lieu (et parfois la date) de la séquence qui s'ouvre. Il importe en effet que le téléspectateur sache où sont Mulder et Scully pour saisir au mieux le développement de l'intrigue. Quand le besoin s'en fait ressentir, ces mentions peuvent être complétées ou remplacées par des indications de temps (date, heure, ou chronologie relative, du type « le lendemain »).

Comment cela fonctionne-t-il donc précisément dans la série[15] ? Généralement, les lieux prototypiques de la série ne sont pas complétés par un insert, qu'ils soient des lieux récurrents (comme le bureau de Mulder ou celui de Skinner) ou des lieux emblématiques, quelle que soit leur localisation exacte (une morgue est aisément reconnaissable et c'est le signifiant /morgue/ plus que /morgue de la ville X/ qui importe). La mention « *FBI Headquarters* », assez régulièrement utilisée aux débuts de la série, disparaît peu à peu, vraisemblablement parce que le

[14] Cela est lié aux fonctions des personnages, qui appartiennent au FBI, qui travaille donc sur l'intégralité du territoire américain du fait de son statut fédéral. Le cas est identique pour *The X-Files / Aux frontières du réel.*

[15] Voir en annexe les tableaux de relevés de inserts dans *The X-Files / Aux frontières du réel*.

téléspectateur est de plus en plus familier avec le lieu. Les autres lieux, propres à l'enquête particulière de l'épisode, sont généralement présentés lors de la première séquence y prenant place, puis le téléspectateur les reconnaît, rendant inutile un nouvel insert redondant. Nous relevons cependant une telle redondance dans l'épisode « Fight Club » (ép. VII, 20), entre les séquences 14 et 18. Entre elles deux, ce qui est diégétiquement important, c'est le temps écoulé (les quatre heures que Mulder a passées dans les égouts), spécifié par la seconde ligne de l'insert. Dans ces cas-là (un lieu reconnaissable ou familier au téléspectateur, avec le besoin de donner une indication temporelle au récepteur), aux débuts de la série, seule l'heure était indiquée[16]. Concernant les indications temporelles, en dehors de cas un peu exceptionnels comme celui de « Travelers » (ép. V, 15) qui mêle deux époques, dont aucune n'est celle du téléspectateur[17], il y en a peu. Dans le pilote, deux dates sont données : 7 mars 1992 au début et 22 mars 1992 pour la conclusion de l'intrigue. Mais cette chronologie « absolue » pouvait être assez difficile à suivre pour les téléspectateurs (lequel d'entre eux se souvient, quand il voit la date finale, la première date et peut calculer le temps écoulé ?). Ainsi, dès le deuxième épisode, nous passons en datation relative (« *one week later* » à la fin de « Deep Throat », « *one day later* » dans la première séquence de « Fight Club »), beaucoup plus simple à appréhender pour le récepteur.

Il semble donc que ces seuils spatio-temporels aient, dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, surtout pour but d'aider le téléspectateur à suivre l'histoire, ils sont l'équivalent des compléments circonstanciels de temps et des adverbes dans la fiction verbale. En tout état de cause, ces inserts sont assez discrets et peu nombreux ; leur place — en bas, à gauche, sur une portion comprise entre un sixième et un huitième de l'écran — n'insiste pas sur leur présence.

---

[16] Voir les séquences 8 et 22 du pilote ou les séquences 14, 15 et 27 de « Deep Throat » (ép. I, 2). De façon assez inhabituelle, nous retrouvons cela dans la séquence 6 de « Travelers » (ép. V, 15), mais la spécificité de cette séquence est que le personnage que nous voyons à l'image, en 1952, commente, en voix hors-champ en 1990, ses propres actions de jeune homme et que ce commentaire situe le jour et le lieu, que par ailleurs nous avons déjà vu auparavant.

[17] En effet, les épisodes de *The X-Files / Aux frontières du réel* se passent normalement dans la contemporanéité du téléspectateur. Assez curieusement, cet épisode-ci se passe en 1990, soit avant même le début de la série. Logiquement, le personnage de Dana Scully n'y apparaît pas. Gilian Anderson, en effet, travaillait à ce moment sur le tournage du long métrage tiré de la série *Fight the Future*.

Dans *MillenniuM* (idem), au contraire, ils sont placés au milieu de l'écran. Leur usage, dans cette série, semble moins normalisé que dans *The X-Files / Aux frontières du réel*. En effet, leur fréquence et leur forme sont très variables selon l'enquête menée et semblent là aussi bien pour aider le téléspectateur dans sa compréhension de l'histoire que pour, dans le cas de leur multiplication, dramatiser la narration et augmenter son impact rhétorique. Prenons deux épisodes successifs[18], « 522666 » (ép. I, 5) et « Kingdom Come » (ép. I, 6). Le second, assez représentatif de l'usage des seuils spatio-temporels de la série, en présente cinq, qui correspondent, à une exception près, aux changements de lieux des meurtres. Les quatre premiers sont très succints : ils précisent la ville et l'état. Le cinquième a une forme un peu différente : à la mention du lieu — c'est une reprise du quatrième seuil — s'ajoute l'heure, sans que l'on en comprenne très bien l'utilité. En revanche, dans l'épisode « 522666 » (ép. I, 5) qui s'apparente à une course contre la montre, les seuils spatio-temporels sont d'une autre forme — à trois exceptions près, ils mentionnent le jour et l'heure seulement — et d'une autre fréquence — nous en comptons seize[19]. Cet épisode utilise donc à plein la capacité de dramatisation du procédé pour entrainer le téléspectateur dans l'intrigue.

Les seuils internes qui se trouvent à l'intérieur du prégénérique, bien que n'ayant pas pour but de donner des informations d'ordre spatio-temporel, ont aussi un rôle de repérage. Dans *ER / Urgences*, nous en avons déjà parlé, il s'agit d'un plan vert, reprenant le titre de la série au centre de l'écran et, pendant quelques secondes, une partie de la bande-son du générique. Mais ce n'est pas la seule série : *NYPD Blue / New York Police Blues* présente aussi un tel seuil, en allant peut-être encore plus loin. En effet, la partie « résumé des épisodes précédents » est toujours introduite, en voix hors champ, par la mention « *Previously in NYPD Blue* » ; puis, entre cette partie et l'accroche, nous trouvons un seuil qui fonctionne de la même manière que les seuils internes en reprise après les coupures publicitaires, et

[18] Nous avons ici choisi de prendre deux épisodes successifs afin de neutraliser les possibles changements dus aux modifications de production qu'a connues la série et aux évolutions temporelles. Le lecteur trouvera en annexe des tableaux présentant les seuils internes de cette série.
[19] Soit une proportion de 55% pour cet épisode, contre 18,5% de séquences s'ouvrant par un seuil spatio-temporel pour « Kingdom Come ».

donc, comme nous l'avons déjà dit, que le générique : un ensemble de plans rapides sur New York, marqués par une caméra très mobile (travellings verticaux et latéraux), accompagnés d'une musique assez rythmée, avec le dernier plan du seuil qui ne se différencie, techniquement et esthétiquement, absolument pas des précédents, mais est le premier plan de la séquence qui commence.

Le « *Previously in…* » est très fréquent lors des résumés des épisodes précédents et peut ainsi être considéré, selon les situations, comme un seuil externe (dans le cas où il y a pour seul prégérérique un résumé) ou externe et interne quand le prégénérique compte deux parties et que l'accroche est introduite par un second seuil qui rentre en résonance avec le « *Previously in…* ».

C. Une fonction esthétique à visée éthique.

Deux séries télévisées présentent de façon exemplaire le fonctionnement esthétique des seuils internes : *Law & Order / New York District* (et ses séries dérivés) et *24 / 24 heures chrono*. Mais, malgré cette convergence de fonctionnement, la signification et les objectifs fixés sont bien différents.

Dans *Law & Order / New York District*, ces seuils internes renvoient aux différentes étapes de l'enquête, reprenant ainsi au niveau des séquences même l'organisation des épisodes en deux parties (l'enquête policière d'une part, le travail du procureur de l'autre). Nous avons ainsi un phénomène d'emboîtement (deux grandes parties subdivisées en un nombre donné d'étapes, chacune délimitée par un seuil interne d'ouverture). Le spectateur est ainsi guidé dans son visionnage et ce montage renvoie, d'une certaine manière, au hiératisme de la réalisation. Ces seuils internes, à force d'être répétés, donnent un aspect rituel au déroulement de l'épisode, que ce soit dans sa forme ou dans son contenu, les enquêtes suivant toujours le même schéma consacré. Les séries dérivées de la franchise, en reprenant la même configuration des seuils internes, profitent du formalisme de la série première, malgré une structure plus lâche, et resserrent les liens avec la série-

mère, en créant une unité d'énonciation qui participe de l'ethos du créateur, Dick Wolf[20].

Dans *24 / 24 heures chrono*, la situation est bien différente, tout d'abord parce qu'il s'agit d'une série isolée. D'autre part, les seuils internes participent de la construction esthétique de la série, tout comme dans *Law & Order / New York Districr*, mais le but visé est bien différent dans les deux cas. *24 / 24 heures chrono* s'est dès le début distinguée des autres séries par son concept (série en temps réel, chaque saison constituée de vingt-quatre épisodes d'une heure formant en fin de compte une journée entière) et sa réalisation (usage de l'écran divisé notamment). Cet projet esthétique a été mis en perspective par certains universitaires américains à travers l'opposition entre l'esthétique cinématographique (esthétique mise en œuvre dans les séries relevant de ce que les Américains appellent « *Quality TV* ») et l'esthétique vidéographique, qui est celle de la télévision dans ses programmes tels que les magazines d'information, les retransmissions sportives, etc. :

> What makes *24* unique, however, is the producers' embrace of videographic style. As understood by Caldwell, the videographic, which has its origins in electronic manipulation', exhibits hyperactivity and an obsession with effects ; this style can readily be found in the layering of talking heads, graphics and backdrops on cable news providers such as CNN or MSNBC, in the information-dense presentation of sports on television, or in the hyper-edited sequences of so-called reality television programmes […][21].

Les seuils internes participent à double titre à cette construction esthétique : d'abord, ils réunissent les deux aspects du projet esthétique (ils sont montés en *splitscreen* avec, en incrustation, une horloge digitale qui marque l'écoulement du

[20] Voir, pour plus de détails à ce sujet, le chapitre de notre thèse consacrée aux séries dérivées.
[21] Daniel Chamberlain et Scott Ruston, « *24* and Twenty-First Century Quality Television », in Steven Peacock (dir.), *Reading* 24*. TV Against the Clock*, *op. cit*, p. 16 : « Ce qui rend *24* unique, cependant, c'est la façon dont les producteurs intègrent le style vidéographique. Comme défini par Caldwell, le vidéographique, qui tire son origine des manipulations électroniques, manifeste de l'hyperactivité et une obsession des effets ; on trouve communément ce style dans le patchwork que constituent la tête du journaliste, les incrustations graphiques et les décors sur des chaînes d'information comme CNN ou MSNBC, dans la densité de la présentation des informations sportives à la télévision ou dans les séquences montées à l'extrême des programmes qualifiés de télé-réalité […]. » (c'est nous qui traduisons).

temps de la journée) ; ensuite, ils manifestent la prise en compte du medium en tant que tel, en matérialisant l'écoulement du temps de la coupure publicitaire.

> The appearance and reappearance of the clock before and after the breaks shows us that the digits appear to change in accordance with the length of the commercials. This fact creates a significant tension between the (diegetic) activities of the characters, and our own activity, of watching television. That is to say, under normal circumstances, the announcement of a commercial break signals an opportunity for us to detach from the programme, to re-settle, or chat, or make a cup of tea, or even, heaven forbid, mark time by watching the commercials ! However, *24* twists this conventional situation, to a subtly unsettling effect. There is a sense of the world of *24* carrying on "behind the veil" of the commercials[22].

Ces annonces de coupures publicitaires jouent donc un rôle dans la construction du suspense et de l'image même du programme, visant ainsi une construction éthique qui passe par un agencement des segments discursifs prenant en compte les exigences du medium en tant que structure économique de diffusion. Cependant, la force de *24 / 24 heures chrono* est de faire converger, notamment dans les seuils internes, ce poids des contraintes, la construction narrative et la charge rhétorique :

> After the first few episodes of Season One, where the use of multiple panels showing several actions supposedly occurring simultaneously is quite widespread, most of *24* is shown single frame, with only momentary shifts into the multiple panel aesthetic at largely prescribed points : title sequences, phone conversations, returns from advert breaks, summation at the close of episodes. But even with this relatively systematised use of the technique, the presentation of several simultaneous events and the failure to adequately explain the current relationships between them heightens the sense that any strand of the narrative could quickly,

[22] Steven Peacock, « *24* : Status and Style », in Steven Peacock (dir.), *Reading* 24. *TV Against the Clock*, *op. cit*, p. 29 : « L'apparition et la réapparition de l'horloge avant et après les coupures publicitaires nous montrent que les chiffres changent en accord avec la durée des publicités. Ce fait crée une tension significative entre les activités (diégétiques) des personnages et notre propre activité de regarder la télévision. C'est à dire que, en temps normal, l'annonce d'une coupure publicitaire signale une occasion, pour nous, de nous détacher du programme, de nous réinstaller ou de discuter, ou de nous faire une tasse de thé, ou même, grands dieux, de passer le temps en regardant les publicités ! Cependant, *24* retourne cette situation habituelle, par un effet légèrement troublant. Il y a du sens à considérer que le monde de *24* continue "derrière le voile" des publicités » (c'est nous qui traduisons).

> easily and shockingly become the dominant one, overturning expectations and assumptions and sending the narrative as a whole on a new trajectory[23].

En effet, si l'écran divisé était utilisé en permanence, comme certains films l'ont fait — on pourrait citer *Timecode* —, il perdrait la force qu'il a dans *24 / 24 heures chrono* du fait de l'écart que ce dispositif crée par rapport à l'énonciation habituelle de la série. À chaque pause publicitaire, nous avons ainsi un seuil qui exerce une fonction phatique et qui, dans le même temps, exprime une visée esthétique importante dans l'image que la série donne d'elle-même. En outre, il est d'une redoutable efficacité en termes de narration (on pourrait même dire en termes d'économie narrative et financière), puisque le *split-screen* permet de maximaliser l'effet de suspense. Alors qu'une série traditionnelle finit chacun de ses actes par un petit cliffhanger, *24 / 24 heures chrono* peut se permettre de finir sur deux, trois ou quatre fins ouvertes[24]. À la multiplication de l'image répond l'unicité de la bande-son : habituellement, dans une narration par écran divisé nous passons de la bande-son d'un des écrans à celle d'un autre — c'est le cas du film *Timecode*. Dans *24 / 24 heures chrono*, ces moments ont toujours une même et unique bande-son : le bruit de l'horloge digitale. Cela a plusieurs conséquences : la fonction phatique de reprise de la série (après la coupure publicitaire), mais aussi, de façon plus exceptionnelle, de fin du discours sériel (avant cette coupure), est assurée d'une façon plus certaine que dans une série comme *NYPD Blue / New York Police Blues* où la musique varie ; aucune image n'est plus importante, d'un point de vue diégétique, qu'une

[23] Michael Allen, « Divided Interests. Split-Screen Aesthetics in *24* », in Steven Peacock (dir.), *Reading* 24*. TV Against the Clock*, *op. cit*, p. 41 : « Après les quelques premiers épisodes de la première saison, où l'utilisation de multiples images montrant plusieurs actions supposées se passer simultanément est assez répandu, la majeure partie de *24* est montrée en plein écran, avec seulement quelques passages en écran multiple à des endroits largement prescrits : générique de début, conversations téléphoniques, reprise après les coupures publicitaires, récapitulation en fin d'épisode. Mais même avec cette utilisation relativement systématisée de la technique, la présentation de plusieurs événements simultanés et l'échec à expliquer de façon acceptable les relations actuelles entre eux augmentent la sensation que chaque fil de l'histoire pourrait rapidement, facilement et terriblement devenir le fil dominant, renversant les attentes et les hypothèses et envoyant l'histoire entière dans une nouvelle direction » (c'est nous qui traduisons).

[24] Voir Deborah Jermyn, « Reasons To Split Up. Intercativity, Realism and The Multiple Image-Screen in *24* », in Steven Peacock (dir.), *Reading* 24*. TV Against the Clock*, *op. cit*, p. 52.

autre et le téléspectateur ne peut pas savoir comment va rebondir l'action, rendant encore plus angoissant cette fin ouverte.

D. Une fonction symbolique.

Au delà de ces valeurs artistiques qui sont des marques de fabrique du programme, les seuils internes peuvent revêtir des fonctions symboliques dans des séries télévisées qui, outre une esthétique très marquée, développent des univers complexes en termes de philosophie.

Dans *MillenniuM* (idem), tous les actes commencent par une ouverture au blanc, accompagnée d'un son assez clair — la plupart du temps, deux battements, parfois remplacés par d'autres bruitages. Au-delà de la fonction phatique quasi-définitoire de ces seuils, l'ouverture au blanc peut aussi revêtir une fonction symbolique : *MillenniuM* (idem) est une série de l'élucidation (c'est une forme de série policière) et de la quête (Frank Black recherche la vérité, soit dans les enquêtes où l'on fait appel à lui, soit dans les épisodes plus mythologiques concernant le Groupe Millennium). La série est aussi marquée par une forme de mysticisme et ce passage du noir au blanc, de l'obscurité à la lumière[25], peut être un symbole du cheminement de Frank Black, et du téléspectateur avec lui, vers la connaissance. La série se place dans le cadre d'une mystique chrétienne qui, contrairement à d'autres mystiques comme celle de la Kabbale, se fonde sur le ressenti plutôt que sur la réflexion. C'est ce qui arrive à Frank Black, qui doit gérer des visions qui lui viennent sans aucun contrôle : Frank Spotnitz, un des producteurs exécutifs de la série, parle de l'« *extreme sensitivity*[26] » de Frank Black. L'ouverture au blanc et le son clair qui l'accompagne mettent ainsi le téléspectateur dans une position de « patient » (au sens étymologique du terme) : le dispositif mis en place relève de la preuve pathétique, créant une émotion chez le téléspectateur qui lui permet d'être dans une sorte de communauté de sensation avec le protagoniste.

[25] Depuis longtemps, l'imaginaire occidental est marqué par cette dichotomie entre l'ignorance symbolisée par l'obscurité et la connaissance représentée par la lumière.
[26] Frank Spotnitz déclare cela dans le documentaire *Order in Chaos*, consacré à la première saison de la série et disponible dans l'édition DVD zone 2 de l'intégrale.

David Nutter, réalisateur de plusieurs épisodes de *MillenniuM* (idem), dit, à propos de ces seuils internes :

> La série et chaque acte commençaient par des montages rapides. On a fait ça dans le pilote et ça permet d'annoncer qu'on regardait bien *MillenniuM*. Je pense que c'était très réussi. C'était représentatif de la série, ce qui était important à mes yeux non seulement pour établir son style, mais aussi les détails de l'intrigue et comment elle serait représentée.

Les différentes fonctions que nous avons déterminées précédemment se retrouvent ici : le problème de la délimitation, l'esthétique à visée éthique (nous regardons bien *MillenniuM* (idem) et pas une autre série ; nous établissons son style), une fonction de repérage dans la fiction (ils permettent d'établir les détails de l'intrigue). La fonction symbolique, ici, n'est qu'effleurée : quand il parle de la représentation de l'intrigue, nous sommes certes face à des problèmes d'économie narrative, mais aussi à des questions plus globales, puisque ces seuils subsument les intrigues particulières de tel ou tel épisode. Si nous nous intéressons à ce qui structure le feuilleton sous-jacent aux multiples enquêtes, ces seuils internes revêtent une fonction symbolique ; ils sont, de manière iconique, le cœur même du projet : la quête de la lumière dans un monde sombre, la force que tire Frank Black de cette lumière pour affronter le monde, la force de la sensation qui résonne en nous et qui définit le personnage principal.

Dans *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, le téléspectateur remarque rapidement un certain nombre de plans répétés d'un épisode à l'autre, entre certaines séquences : un feu tricolore suspendu, des branches balancées par le vent, la scierie, la cascade, une chouette, la pleine lune. Cependant, ils ne semblent pas obéir au schéma habituel, puisqu'ils sont disséminés dans les épisodes, *a priori* sans lien avec les coupures publicitaires. Dénués de leur utilité économique, ces plans doivent donc avoir un autre rôle, symbolique cette fois-ci.

Certains peuvent s'interpréter assez facilement : la lune, toujours pleine, représente avant tout l'irréalité de la série, son parti pris onirique, comme si le temps

n'avançait pas[27]. L'eau qui coule, habituellement symbole de la fuite du temps depuis Héraclite (« Nous ne nous baignons jamais deux fois dans le même fleuve »), par sa persistance et sa répétition, finit par exprimer paradoxalement la suspension du temps. Cette double notion d'arrêt du temps et de mouvement perpétuel, à l'origine de la série même[28], se retrouve dans la réitération de ces plans, toujours identiques. Un de ces plans un particulier — celui des feux tricolores se balançant au vent — peut même être interprété comme un signal symbolique pour le téléspectateur : ce feu, allumé au rouge, nous dirait de nous arrêter et nous signalerait le danger de l'univers qui nous est présenté, où les limites entre le monde réel et le monde des rêves, entre la matérialité et les visions, entre l'ordre naturel et le désordre des choses sont floues[29].

Dans *24 / 24 heures chrono*, enfin, une variation du seuil habituel prend une valeur symbolique : l'horloge silencieuse (« *silent clock* » pour les amateurs américains). En effet, il arrive parfois que l'horloge, à l'écran, n'égrène pas les secondes d'un point de vue sonore. À chaque fois, il s'agit d'un moment rare, particulièrement tragique et fort émotionnellement. La première apparition de ce procédé est à la toute fin de la première saison, à 23 :59 :57, quand Jack apprend que sa femme a été tuée par Nina Myers. L'horloge silencieuse clôt donc la saison sur cette tonalité dramatique. La seconde occurrence est en cours d'épisode, dans la saison 2 à 21 :35 :56, quand Mason est abandonne ses fonctions car il n'est plus capable, après son irradiation, de diriger la CTU. Il laisse donc les commandes à Tony et, quand il s'éloigne, l'horloge est muette. Le dernier plan de cette saison est aussi accompagné d'une horloge silencieuse, à 07 :59 :57, quand le Président Palmer s'effondre après avoir subi une attaque terroriste. Cependant, la bande-image n'est pas totalement muette, mais est accompagnée du souffle du personnage

[27] Notons que la temporalité de cette série se distinguait déjà de celle des autres séries : chaque épisode couvrait une journée à Twin Peaks et il n'y avait pas d'ellipse entre les épisodes ; il aurait donc fallu environ quinze saisons pour couvrir une année du temps diégétique, alors que la logique des *dramas* américains est plutôt de faire vivre les personnages au même rythme que les téléspectateurs.

[28] David Lynch et Mark Frost n'avaient pas le projet de créer une série policière au sens propre, mais plutôt une chronique dont l'enquête ne serait que le prétexte. Ainsi, l'affaire jamais close (mais ABC a obligé les auteurs à dévoiler l'assassin de Laura Palmer) aurait été elle aussi une illustration de ce concept de mouvement perpétuel.

[29] Voir J.P. Telotte, « The Dis-order of things in *Twin Peaks* », in David Lavery (dir.), *Full of Secrets. Critical Approaches to* Twin Peaks*, op. cit.*, p. 160-161.

qui étouffe. Le dispositif sera repris plus loin dans la série, permettant ainsi aux fans de forger l'expression « *breath clock* » pour le désigner. Dans la troisième saison, c'est le moment où Jack est obligé de tuer son supérieur, Ryan Chappelle, qui utilise ce procédé à 06 :59 :57. C'est le bruit d'un train dans le lointain qui clôt l'épisode. La quatrième saison n'utilise pas l'horloge silencieuse, qui reviendra dans la cinquième saison, à 18 :59 :57 pour souligner la mort de cinquante-six employés de la CTU, dont le personnage récurrent Edgar Siles, dans une attaque au gaz neurotoxique. L'année suivante, nous retrouverons ce dispositif pour clore la saison, à 05 :59 :57, quand Jack, après avoir laissé son père pour mort et rompu les liens avec Audrey Raines, est seul au sommet d'une falaise. Dans le téléfilm, qui prenait place entre les sixième et septième saisons, à 16 :59 :57, l'horloge silencieuse marque le moment où Jack et des écoliers réfugiés fuient la capitale du Sangala en laissant des centaines de citoyens abandonnés et en danger. Enfin, la septième saison est l'occasion de la seconde utilisation de la « *breath clock* », quand, à 12 :59 :57, Jack, menacé par les terroristes, doit enterrer vivante sa collègue Renee : nous l'entendons respirer alors que son visage disparaît sous les pelletées de terre. Dans cette même saison, à 20 :11 :54, quand Jack rejoint le cadavre de son ami Bill Buchanan qui s'est sacrifié pour sauver la Présidente des États-Unis, l'horloge au sein de l'épisode est muette.

Les fonctions symboliques assumées par les seuils internes sont donc très diverses selon les séries télévisées. Elles sont d'ailleurs rares à le faire. Ce qui est intéressant avec l'exemple de *24 / 24 heures chrono*, c'est que, si cette utilisation n'étonne guère dans des séries assez sophistiquées comme *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* ou *Millennium* (idem), elle est particulièrement efficace dans cette série qui met la posture symbolique au service de la création d'émotion.

Les seuils internes sont par excellence des éléments qui ne se remarquent pas, leur objectif premier étant de fluidifier le visionnage. Cependant, ils sont bien plus importants que cela et leur rôle ne se limite pas à accompagner le téléspectateur et à aider au repérage des articulations et des limites des segments discursifs de la série. Ils peuvent être le lieu de l'expression esthétique et symbolique

de la série, du créateur, avec l'aval de la chaîne et des producteurs exécutifs — puisque bien souvent, ces éléments sont définis dès la bible de la série.

Mais ce qui est le plus intéressant, dans ces seuils internes, c'est la façon dont ils intègrent les spécificités du medium télévisuel et ses contraintes et dont ils les transforment pour en faire un moment de caractérisation de la série, dans la tension entre normalisation et particularisation qui sous-tend la production audiovisuelle industrielle américaine.

Conclusion
La rhétorique des seuils

Ce que nous avons appelé « seuils », ce sont les éléments qui permettent au téléspectateur d'entrer ou de sortir de la série télévisée. Malgré leurs différences, leur statut actantiel relève essentiellement du niveau α et leurs fonctions sont parfois proches, voire communes. Ainsi, la fonction éthique est assumée par le titre de niveau hypotitulaire, le générique et l'épigraphe, même si ponctuellement d'autres « seuils » peuvent y participer. La fonction de captation, quant à elle, est portée par le prégénérique et l'épigraphe. Le pacte générique est construit principalement par le générique et par l'épigraphe, quand la série télévisée en présente une. D'autres fonctions sont attachées à un seul « seuil » : la fonction de fédération de l'épigraphe, la fonction de « présence » du générique, la fonction de rappel du prégénérique ou encore la fonction ludique du titre de niveau hypotitulaire.

Cependant, la fonction principale des « seuils », d'après nous, n'a pas encore été abordée, parce qu'elle ne met pas en jeu un seuil particulier, mais l'ensemble de ces phénomènes : ils mettent en place un pacte de visionnage. La notion de pacte est assez utilisée dans les sciences de l'homme, notamment en littérature et en linguistique. Grâce aux travaux fondateurs de Philippe Lejeune, Patrick Charaudeau et Georges Molinié, nous pouvons nous inscrire dans une tradition féconde de la critique littéraire. Georges Molinié écrit justement :

> On peut admettre un pacte scripturaire de portée générale, générique, singulière, selon la triplication la plus large que l'on a précédemment proposée. […] Le pacte scripturaire fonctionne comme un code actantiel admis et attendu par le lecteur, lié à une sorte d'univers de croyance concernant la pragmatique littéraire. Cet univers de croyance est celui de chaque lecteur occurrent, du niveau le plus fondamental en I (l'actant récepteur RI^{1} ou ^{n}), actualisable en tout lecteur concret ; et cet univers dépend évidemment de l'image construisible au niveau α (au pôle de l'actant récepteur α) de tous les univers de croyance de tous les récepteurs I possibles[1].

La notion de pacte de visionnage, que nous avions déjà proposée dans nos recherches antérieures, peut donc être élargie grâce à nos nouvelles conclusions et notamment nos remarques sur le niveau α. Il comprendrait donc les éléments nécessaires à une bonne réception de l'œuvre et donnés, directement ou indirectement, par l'actant émetteur α au récepteur. Les seuils joueraient un rôle primordial dans cette construction du pacte puisqu'il nous semble que la visée argumentative des seuils est plus facilement perceptible que celle de l'argumentation intradiégétique[2].

Les plus importants pour la construction du pacte de visionnage sont certainement le générique, l'épigraphe et le titre. Le premier, très souvent, indique déjà non seulement le thème, mais surtout son angle de traitement. C'est évidemment le cas des génériques conceptuels — parcellaires ou non —, mais aussi de la majorité des génériques. Quant à l'épigraphe, elle assume pleinement cette

[1] Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, *op. cit.*, p. 60.
[2] Une étude de l'argumentation intradiégétique de la fiction télévisée sérielle feuilletonnante est encore très largement à faire. Nous en avons proposé une ébauche, au sujet de la série *Oz*, dans notre maîtrise.

fonction en commentant le contenu de la série télévisée ou en orientant le téléspectateur plutôt vers telle ou telle interprétation. Le titre peut aussi révéler en partie les intentions du scripteur et enclencher chez le téléspectateur le processus de construction du pacte de visionnage. Cet état de fait est sans doute dû à l'ancienneté du jeu opéré sur ces seuils. Mais nous avons montré comment, ces dernières années, tous les seuils sont contaminés par ces phénomènes de mise à distance et d'ironie, de pastiche et d'intertextualité. Ils sont ainsi les lieux privilégiés de la construction de la connivence qui est, d'après nous, le phénomène massif du second Âge d'or de la télévision américaine. Mais d'autres phénomènes, plus diffus, sont à l'œuvre dans cette perspective et font de ces séries de réels palimpsestes.

PARTIE II
LA TÉLÉVISION AU SECOND DEGRÉ

Introduction
Le palimpseste télévisuel

Très tôt, la série télévisée a développé des discours transtextuels[1], dont les manifestations les plus évidentes sont celle de l'adaptation (en ce qui concerne la transtexualité exophorique) et celle du *spin off*, c'est-à-dire d'une série télévisée dérivée d'un autre série, pour les formes de transtextualité endophorique. Mais les dispositifs transtextuels sont légion dans le discours de la série télévisée et se sont

[1] Nous empruntons la notion de transtextualité à *Palimpsestes. L'Écriture au second degré* de Gérard Genette (Paris : Seuil, coll. « Points », 1992, 573p.). Rappelons que, selon lui, il existe cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, qui est une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (p. 8) ; la relation du texte à son paratexte (que nous traitons dans la première partie de cette thèse) ; la métatextualité, qui est la « relation […] qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (p. 11) ; l'architextualité, qui est l'« ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier » (p. 7) et enfin l'hypertextualité, qu'il définit comme « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 13) : « B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer » (*loc. cit.*).

même multipliés ces dernières années, faisant de ces programmes un réel palimpseste[2].

Comme toute production culturelle, les séries télévisées sont donc traversées par la « bibliothèque[3] ». Mais cette dernière ne comprend plus les seules œuvres artistiques ou culturelles antérieures, mais compte maintenant tout un nombre d'informations concernant le contexte médiatique et historique — les autres émissions de télévision, l'actualité politique… La réflexivité télévisuelle vient ainsi compléter ce que la tradition littéraire nomme la bibliothèque pour former ce que nous pourrions sans doute appeler l'encyclopédie.

La question de la référence — terme que nous utiliserons comme mot générique pour tous les phénomènes transtextuels et réflexifs avant de tenter de définir chaque dispositif particulier — est centrale dans la production de la fiction télévisée de 1990 à nos jours, rendant l'interprétation et la bonne réception de ces discours de plus en plus complexes. Nous avons abordé, dans l'étude de certains seuils, le jeu intertextuel qui pouvait être mis en place dans telle ou telle série. Cependant, ces remarques n'épuisent pas le phénomène transtextuel et une étude plus précise, dans un cadre théorique plus serré, est nécessaire pour comprendre la spécificité de cette problématique.

[2] Ce n'est qu'après avoir opéré ce rapprochement entre l'usage médiéval du palimpseste et l'intertextualité télévisuelle que nous avons appris que le mot italien pour désigner une grille de programmation est *palimsesto*, c'est-à-dire le mot même de *palimpseste*. Voir ainsi la traduction partielle de *Costruire palimpsesti (1). Modalite logiche estiti della programmazione televisiva tra publico e privato*, ouvrage de 1979, proposée dans la revue *Réseaux* (Nora Rizza, « Construire des palimpsestes » in *Réseaux*, année 1990, volume 9, numéro 44, p. 17-54) : « Palimpseste comme désir d'effacer les signes d'autrui, comme table rase à reconstruire, comme imposition d'une écriture sur l'autre, mais aussi palimpseste comme coprésence d'écrits, réaffleurement de traces que l'on croyait ensevelies, lieu du sédimenté et du provisoire, territoire du *pastiche* et de la contamination. Palimpseste-mosaïque et en même temps palimpseste-cadre capable d'ordonner les parties qui le composent. Stratégie de communication, optimisation des ressources, technique d'écriture transférée de l'espace du parchemin aux temps de la télévision et donc de la vie. » (*Ibid.*, p. 19). La notion de transtextualité se trouve ainsi mise au cœur même de la notion de production télévisuelle.

[3] Voir notamment Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*.- Paris : PUF, 1997.

I. La série télévisée : un genre mémoriel de fait.

La série et le feuilleton télévisés sont par définition des genres mémoriels en ce sens que leur réception est conditionnée par ce que le téléspectateur connaît déjà du programme et de l'histoire qu'il développe. Cette caractéristique définitoire des textes épisodiques a pris, durant les dernières décennies de la télévision, une importance particulière jusqu'à devenir, sur la période qui nous intéresse, un jeu incessant d'aller-retour entre la fiction proprement dite, la bibliothèque et l'actualité.

A. Du « déjà-vu » au centon.

Le problème de la mémoire dans le visionnage des séries télévisées a été rapproché du phénomène de déjà-vu par Fausto Colombo, lors de sa participation au volume *Un'altra volta ancora. Strategie di communicazione et forme del sapere nel telefilm americano in Italia*. Dans cet article, il mène une analyse de type sémiotique au sujet du double aspect de la mémoire — mémoire endophorique et mémoire exophorique —, ce qui concerne partiellement ce qui nous occupe ici :

> Il telefilm mostra parentele non lontane con il già-visto : la sensazione comune che un qualunque assiduo spettatore può confermare è quella seconda cui ogni testo telefilmico sembra già conosciuto, già noto, nonostante la sua novità. D'altronde il telefilm è anche oggetto privilegiato della fruizione televisiva, e non si può certo affermare che la sua "ripetitività" sia fonte di stanschezza o di disamore[4].

Fauto Colombo place donc le jeu de la mémoire, de la « ripétitivité » au cœur même de la notion de série télévisée. Il n'est pas le seul, puisque Raffaele Di Berti et

[4] Fausto Colombo, « Déjà Vu », in *Un'altra volta ancora*.- *op. cit.,* p. 87 : « La série télévisée montre une parenté assez proche avec le déjà-vu : la sensation commune qu'un spectateur quelque peu assidu peut confirmer est celle selon laquelle tout texte de série télévisée semble déjà connu, déjà vu, malgré sa nouveauté. D'autre part, la série télévisée est aussi un objet privilégié de la consommation télévisuelle et on ne peut pas affirmer péremptoirement que sa "ripétitivité" soit source de lassitude ou de désamour » (c'est nous qui traduisons). La notion de « ripétitivité » a été lancée par le colloque « *La sérializzazione et la ripetitività nel cinema et nella televisione* », qui s'est tenu à Urbino en juillet 1983 (publié sous le titre *L'Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, sous la direction de Francesco Casetti, *op. cit.*).

Dario Piana affirment pour leur part : « […] *se dalla ripetizione il telefilm nasce, è solo e sempre delle sue varianti che esso vive*[5] ». Pour eux, la répétition est à la naissance de la série télévisée. Fausto Colombo parle même d'un « *ur-genere* », d'un « *vasto catalogo di testi possibili che emerge dalla visione di un episodio o di una puntata qualsiasi*[6] ». Pour lui, la série télévisée se caractérise donc par une sorte d'activation de souvenirs — au sens large, qui peuvent être des réminiscences de structures, de schèmes, d'interactions, mais aussi des rappels ponctuels de tel ou tel événement ou de telle ou telle œuvre, filmique ou non. Il fait résider la clé, non seulement du déjà-vu, mais aussi de la série, dans la question de la mémorisation :

> Se nel fenomeno percettivo la memoria gioca fra la percezione incosciente e quella cosciente, nella fruizione del testo telefilmico essa si propone come riferimento al già noto piuttosto come facultà ordinatrice di ciò che si presenta[7].

À partir de ces remarques, il étudie le jeu des mémoires endophorique et exophorique dans les séries télévisées. Au terme de l'analyse de plusieurs exemples, il arrive, au sujet de l'anaphore, à la conclusion suivante :

> Ci troviamo qui di fronte ad un macroscopico paradosso : proprio uno degli elementi cha tradizionalmente, nell'opera classica, viene utilizzato per compattare il testo, per sancirne l'unità, si rivela invece un elemento esoforico, e per la precisione, un riporto. L'anafora non richiama più il testo a se stesso, ma la serie nel testo, equagliandosi così appunto al funzionamento esoforico della memoria. Questo paradosso tipico dei testi seriali — per cui la nozione stessa di « testo » si allarga alla serie di appartenenza dell'episodio o della puntata — suggerisce une rilettura più attentiva anche degli altri elementi endoforici, rilettura orientata a valutare una loro eventuale specificità rispetto a quelli tradizionali[8].

---

[5] Raffaele Di Berti et Dario Piana, « Segnali », in *Un altra volta ancora*, *op. cit.*, p. 66 : « si la série télévisée naît de la répétition, c'est seulement et toujours de ses variantes qu'elle vit. » (c'est nous qui traduisons)

[6] Fausto Colombo, « Déjà Vu », art. cit., p. 88 : un « ur-genre », un « vaste catalogue de textes possibles qui émerge de la vision d'un épisode ou d'un feuilleton quelconque ». (c'est nous qui traduisons)

[7] *Ibid.*, p. 89 : « si, dans le phénomène perceptif, la mémoire joue entre la perception inconsciente et celle consciente, dans la consommation du texte de série télévisée, elle se propose comme référence au déjà connu plutôt que comme faculté ordinatrice de ce qui se présente. » (c'est nous qui traduisons)

[8] *Ibid.*, p. 94 : « Nous nous trouvons ici face à un paradoxe macroscopique : un des éléments qui traditionnellement, dans l'œuvre classique, est utilisé pour unifier le texte, pour en établir l'unité, se

La série télévisée n'est donc pas seulement un texte sériel comme les autres : faisant référence sans cesse à ce qui précède, elle joue aussi avec la mémoire du monde, autrement dit avec la bibliothèque et l'encyclopédie. Dans cette perspective, la série devient un vaste lieu de palimpseste permanent, de travail de centon[9] universel et, pour le récepteur, un vaste discours à décrypter en mobilisant une connaissance encyclopédique qui repose sur une mémorisation de tous les éléments de la connaissance. Fausto Colombo oppose ainsi le fonctionnement des fictions audiovisuelles unitaires aux fictions audiovisuelles sérielles :

> Alla testualità irriverente e sfuggente dell'opera non seriale, orchestrata attorno a une precisa fisonomia, che la caratterizza in quanto oggetto conoscitivo specifice, il cui scioglimento può passare soltanto attraverso la sua fruizione, un testo seriale come il telefilm sostuisce un sistema di riferimenti e di collegamenti, un reticolo di relazioni che esaurisce il proprio essere nella citazione e nell'autoreferenza[10].

Les séries télévisées inscrivent donc dans leurs propres conditions de production et d'existence le travail de la référence et la construction d'un centon. Ce jeu sur ce type de mémoire encyclopédique, établie non seulement sur la connaissance du texte, mais aussi sur celle du contexte (dans un sens très large : conditions de création, de production, biographie de l'auteur, des acteurs dans le cas

---

révèle au contraire un élément exophorique et, pour être précis, une pièce rapportée. L'anaphore ne rappelle plus le texte à lui-même, mais la série dans le texte, se comparant ainsi justement au fonctionnement exophorique de la mémoire. Ce paradoxe, typique des textes sériels — pour lesquels la notion même de "texte" s'élargit à la série à laquelle appartient l'épisode ou le feuilleton — suggère aussi une relecture plus attentive des autres éléments endophoriques, relecture orientée vers une évaluation de leur éventuelle spécificité par rapport aux éléments endophoriques traditionnels. » (c'est nous qui traduisons)

[9] « On appelle centon, terme hérité du latin où il désignait un habit composite, fait de pièces et de morceaux, un ouvrage entièrement composé de citations, comme celui d'Éluard, *Premières vues anciennes*. » (Thiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*.- Paris : Nathan, collection 128, série « Littérature », 2001, p. 35). On étendra la notion aux textes largement composés de références intertextuelles.

[10] Fausto Colombo, « Déjà Vu », art. cit., p. 101-102 : « À la textualité irrespectueuse et fuyante de l'œuvre non sérielle, orchestrée autour d'une physionomie précise, qui la caractérise en tant qu'objet cognitif spécifique, dont le dénouement ne peut passer que par sa consommation, un texte sériel comme la série télévisée substitue un système de références et de connexions, un réseau de relations qui épuise son propre être dans la citation et l'autoréférence. » (c'est nous qui traduisons)

d'une fiction audiovisuelle) est typique de la culture populaire — bandes dessinées, *comics*, musique, cinéma, séries télévisées… Umberto Eco s'en fait l'écho dans son article « Tipologia della ripetizione », en mettant en lumière un nouveau mode de relation intertextuelle spécifique, d'après lui, aux médias :

> I casi citati mettono in gioco una enciclopedia intertestuale : abbiamo cioè testi che citano altri testi e la conoscenza dei testi precedenti è presupposta necessaria per l'apprezzamento del testo in esame.
>
> Più interessante, per un'analisi della nuova intertestualità e dialogismo dei media, è l'esempio di *ET*, quando la creatura spaziale (invenzione di Spielberg) viene condotta in città durante lo Halloween e incontra un altro personaggio, mascherato da gnomo de *L'impero colpisce ancora*. ET ha un sobbalzo e cerca di buttarsi incontro allo gnomo par abbracciarlo, come se si trattasse di un vecchio amico. Qui lo spettatore deve conoscere molte cose : deve certo concoscere l'esistenza di un altro filmo (conoscenza intertestuale), ma deve anche sapere che entrambi i mostri sono stati proggetati da Rambaldi, che i registi dei due film sono collegati per varie ragioni, non ultima quella che sono i due registi più fortunati del decennio, deve insomma possedere non solo une *conoscenza dei testi* ma anche una *conoscenza del mondo* ovvero delle circostanze esterne ai testi. […]
>
> Un fenomeno del genere era tipico un tempo di un'arte sperimentale che presupponeva un lettore modello culturalmente assai sofisticato. Il fatto che simili procedimenti diventino ora sempre più comuni all'universo dei media, ci induce ad alcune considerazioni : i media prendono in carico — presupponendola — informazione già veicolota da altri media. Il testo ET « sa » che il pubblico ha appreso dai giornali o dalla televisione quali rapporti intercorrano tra Rambaldi, Lucas e Spielberg. I media sembrano, nel gioco delle citazioni extratestuali, far riferimento al mondo, ma in effetti fanno riferimento al contenuto di altri messaggi di altri media. La partita si gioca per così dire su di una intertestualità « allargata » rispetto alla quale la conoscenza del mondo (intesa in modo ingenuo come conoscenza derivata da una esperienza extra-testuale) si è praticamente vanificata[11].

[11] Umberto Eco, « Tipologia della ripetizione », in Francsco Casetti (dir.), *L'Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, *op. cit.*, p 31 : « Les cas cités mettent en jeu une encyclopédie intertextuelle : nous avons ici des textes qui citent d'autres textes et la connaissance des textes précédents est présupposée nécessaire pour apprécier le texte étudié.

Pour une analyse de la nouvelle intertextualité et du dialogisme des médias, l'exemple d'*E.T.* est le plus intéressant, quand la créature extraterrestre (invention de Spielberg) est conduite en ville pendant Halloween et qu'elle rencontre un autre personnage déguisé en gnome de *L'Empire contre-attaque*. E.T. sursaute et cherche à prendre le gnome dans ses bras, comme s'il s'agissait d'un vieil ami. Ici, le spectateur doit connaître beaucoup de choses : il doit certes connaître l'existence d'un autre film (connaissance intertextuelle), mais il doit encore savoir que les deux monstres ont été créés par Rambaldi, que les réalisateurs des deux films sont liés pour différentes raisons, et pas simplement parce qu'ils sont les deux réalisateurs les plus riches de la décennie : il doit en somme posséder non seulement une *connaissance des textes*, mais encore une *connaissance du monde*, c'est-à-dire des circonstances extérieures aux textes. […]

Ce cas de figure est récurrent dans les séries télévisées, bien qu'il soit peu étudié. Leur repérage nécessite une vraie culture populaire encyclopédique en plus de la culture classique régulièrement convoquée. En outre, comme nous l'avons dit, ces phénomènes de citation s'appuient de plus en plus souvent non plus sur la connaissance d'un texte particulier, mais sur celle des conditions de tournage, des relations entre les personnes du milieu audiovisuel… Un regard rapide peut faire croire que le phénomène est récent et largement lié à l'essor d'Internet. Cependant, la date de rédaction de l'article d'Umberto Eco, bien avant la diffusion dans le grand public de cet outil, interdit une telle interprétation. Internet n'a été qu'un accélérateur de la tendance, permettant aux amateurs de séries télévisées d'échanger plus largement des informations de plus en plus nombreuses, de rédiger des guides des épisodes toujours plus complexes, de mutualiser leurs efforts pour relever exhaustivement tous ces phénomènes intertextuels. En effet, les studios ont, dès l'époque du seul cinéma, multiplié les reportages sur les coulisses ou les conditions de production pour ajouter de la valeur à leurs programmes et participer à l'émergence d'une culture populaire qui leur était nécessaire dans le cadre de leurs projets d'expansion économique :

> Broad behind-the-scenes themes (the industry as a visionary and technically savvy artists colony) have been around almost since Hollywood started. What digital technology brought to the making-of prototype are the ideal conditions under which the genre can be exploited as a dominant on-screen form. Digital technology allows the endless repurposing of content, and the multichannel media market has made the making-of and behind-the-scenes

---

Un phénomène de ce genre était typique, pendant un temps, d'un art expérimental qui présupposait un lecteur modèle culturellement assez sophistiqué. Le fait que des procédés similaires deviennent maintenant de plus en plus communs dans l'univers des médias induit quelques considérations : les médias prennent en charge — en la présupposant — l'information déjà véhiculée par d'autres médias. Le texte E.T. « sait » que le public a appris par les journaux ou la télévision quels rapports existent entre Rambaldi, Lucas et Spielberg. Les médias semblent, dans le jeu de la citation extratextuelle, faire référence au monde, mais en réalité ils font référence au contenu d'autres messages véhiculés par d'autres médias. La partie se joue, pour ainsi dire, sur une intertextualité « élargie », par rapport à laquelle la connaissance du monde (entendu de manière naïve comme connaissance dérivée d'une expérience extratextuelle) est pratiquement rendue inutile. » (c'est nous qui traduisons)

> genres extremely valuable and efficient ways to "add value" to a studio or network's existing properties. Films and series about films are not, therefore, new. Yet now they have become valuable forms that allow studios and networks to exploit artistic buzz and spike enonomic profits for their conglomerates and mother brands. This phenomenom is less about a genre's "coming of age" than it is about industry finding more efficient and profitable ways to participate in popular culture, especially in ways that cost less per minute of screen time[12].

Dans ces références intertextuelles, il y a indéniablement un jeu de la part de ceux qui les créent. Mais nous devons aussi y voir, comme un effet secondaire, une intention marketing : en rendant le téléspectateur très attentif à tout ce qui passe, en le faisant échanger avec d'autres, il y a du « *buzz* » autour de la série, ce qui renforce l'adhésion du téléspectateur[13]. L'effet pathétique au sens technique joue à plein ici, d'autant plus qu'il est doublé d'un effet de satisfaction à faire partie de l'élite qui a vu et compris le clin d'œil. Cette création de connivence et la multiplication de ces dispositifs en font la valeur rhétorique.

Enfin, il est intéressant de noter que ce phénomène n'est pas isolé, mais semble propre à l'art de l'époque contemporaine :

---

[12] John Thornton Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*.- Durham et Londres : Duke University Press, coll. « Console-ing Passions », 2008, p. 284 : « La thématique des coulisses (l'industrie comme une colonie d'artistes visionnaire et techniquement inventive) a été mise en œuvre dès les débuts d'Hollywood. Ce que la technologie numérique a apporté au *making of* prototypique a été des conditions idéales pour pouvoir exploiter le genre comme une forme dominante à l'écran. La technologie numérique autorise la réutilisation perpétuelle du contenu et le marché des médias multi-réseaux a fait des *making of* et des reportages dans les coulisses des genres d'une grande valeur et des moyens efficaces d'"ajouter de la valeur" à un studio ou aux produits existants d'un réseau. Des films ou des séries sur les films ne sont pas, cependant, nouveaux. Cependant, maintenant, ils sont devenus des formes valorisées qui autorisent les studios et les réseaux à exploiter le *buzz* artistique et à générer des profits économiques pour leurs filiales et leur maison-mère. Ce phénomène est moins lié à l'émergence d'un genre qu'à une trouvaille de l'industrie : ces moyens sont plus efficaces et profitables pour participer à la culture populaire, surtout parce que le coût de production par minute de temps d'antenne est moindre. » (c'est nous qui traduisons)

[13] *Ibid.*, p. 275 : « Studio or networks can create and encourage (well in advance of the release) intertextual references to released films or their stars within existing dramatic or entertainment series (since most studios have both film and television production arms). » (« Le studio ou les réseaux peuvent créer et encourager (très en amont de la diffusion) des références intertextuelles à des films diffusés ou à leurs stars dans des séries dramatiques ou comiques existantes (puisque de nombreux studios ont à la fois des unités de production pour le cinéma et pour la télévision). », c'est nous qui traduisons).

> L'œuvre d'art, à l'époque moderne, semble entretenir un rapport foncièrement nostalgique avec celles du passé. Elle n'est pas en accord avec elle-même, avec son auteur, avec son temps, elle est l'ombre portée des œuvres qui, à l'âge classique, brillaient dans cet accord. Si neuve soit-elle, elle est un souvenir. Elle fait signe vers le révolu. Nostalgie qu'éprouve le tard venu pour une époque, peut-être mythique, où l'œuvre d'art existait sans trouble, sans pourquoi[14].

Cependant, contrairement à la connotation dysphorique qui teinte cette citation, il semble bien que, dans le cadre des séries télévisées, ce jeu soit essentiellement enjoué. Cette euphorie est peut-être due à la culture de l'*entertainment* qui existe dans la sphère anglo-saxonne, même pour des sujets graves[15]. C'est pourquoi nous ne sommes guère d'accord avec Caroline Eades qui fait de la *sitcom*, et même du sous-genre qu'est la *sitcom* professionnelle, notamment celle présentant le monde des médias, le lieu privilégié de l'intertextualité et, plus globalement, de la réflexivité :

> Les "sit-coms" ou comédies de situation constituent évidemment le genre de programmes le plus approprié à l'introduction de discours réflexif, voire critique, fondé sur le rire et l'intertextualité. Les allusions réflexives les plus évidentes et les plus nombreuses se trouvent plutôt dans les comédies de situation qui se déroulent essentiellement dans un milieu professionnel (par opposition aux "sit-coms" familiales) et plus particulièrement dans le monde des médias, c'est-à-dire aussi bien la presse avec *Lou Grant* et *Perfect Strangers*, la radio avec *WKRP-Cincinnati* que la télévision avec *The Mary Tyler Moore Show, Murphy Brown, Home Improvement* et *Cybill*.
>
> Ces programmes font parfois référence de manière explicite à d'autres émissions télévisées soit dans les dialogues soit par la présence ponctuelle de personnalités de la télévision […][16].

[14] Michel Schneider, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*.- Paris : Gallimard, 1985, p. 328.

[15] Voir, ci-dessous, l'analyse de la réception de *Dallas* qui montre la spécificité de celle des Américains qui ne voient pas d'autre chose, dans *Dallas*, que du divertissement, au contraire des autres groupes socio-culturels testés.

[16] Caroline Eades, « La réflexivité télévisuelle aux États-Unis » in Pierre Beylot (dir.), *La Télévision au miroir (2), op. cit.*, p. 67.

Pour nous, la dimension comique de la sitcom n'est pas un critère déterminant dans l'émergence des pratiques intertextuelles. Au contraire, tout discours de fiction télévisée peut accueillir en son sein de tels procédés, puisqu'ils relèvent de la culture populaire. En revanche, il faut noter que les séries citées par Caroline Eades sont assez anciennes : ces phénomènes ont été longtemps assez peu répandus. La réflexivité a naguère été l'unique apanage des séries présentant le monde des médias. Quant à l'intertextualité, elle n'a commencé à être utilisé de manière un peu plus large qu'à partir des années 1980, avec l'émergence de la forme de la série-feuilleton à travers *Hill Street Blues / Capitaine Furillo* et *St Elsewhere / Hôpital St Elsewhere*[17]. Ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard que l'intertextualité s'est généralisée, devenant ainsi une qualité essentielle du *drama* moderne, et que la réflexivité a quitté le seul domaine de la représentation du monde des médias pour devenir un principe constitutif du réalisme.

B. Twin Peaks et Law & Order : deux séries fondatrices de la modernité télévisuelle.

Deux séries télévisées, à l'aube de la décennie 1990, ont systématisé l'emploi de la transtextualité et de la réflexivité : *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* et *Law & Order / New York District*. Leur importance dans l'histoire de la télévision a été à l'origine du renouveau de la fiction télévisée contemporaine et elles inaugurent pleinement l'ère de la référence généralisée.

Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks, série « cinématographique », reprend les procédés des œuvres artistiques et fait de l'intertextualité un principe fondamental de son écriture ; *Law & Order / New York District* s'inscrit, de diverses manières, dans l'actualité sociale et télévisuelle et semble récuser, au nom de l'effet de réel, l'intertextualité purement ludique pour lui substituer la réflexivité et la référence perpétuelle au contexte au sens large.

[17] Voir Martin Winckler, *Les Miroirs de la vie*, *op. cit.*, p. 80 et p. 89-90.

1. Twin Peaks : l'intertextualité généralisée comme processus créatif.

Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks est une série de cinéaste et de cinéphile, à destination de téléspectateurs familiers des procédés de la culture populaire. La série fourmille de références et de clins d'œil qui, en n'empêchant pas une réception au premier degré du discours, rend sa réception au second degré plus plaisante, voire, dans certains cas, plus signifiante.

La série est un hommage à la fois au *soap opera* et au cinéma classique, notamment au cinéma noir. Le titre de travail de la série, ainsi, n'était pas *Twin Peaks*, mais *Northwest Passage*, une référence voilée à *North by Northwest / La Mort aux trousses* d'Hitchcock. Le titre de la série est lui aussi un clin d'œil au maître du suspense : le « vrai » Twin Peaks est une colline près de San Francisco, désignée du doigt par James Stewart, sur une gravure du « Vieux Frisco », dans *Vertigo / Sueurs froides*. Citons encore pêle-mêle les références à *The Night of the Hunter / La Nuit du chasseur* de Charles Laughton (Rachel Cooper lutte contre un faux pasteur joué par Robert Mitchum — nous retrouvons ici l'opposition entre Dale Cooper et Bob/Robert/Robertson dans la série) ; à *Laura* (idem) d'Otto Preminger, à travers le nom de Laura Palmer, celui du mainate Waldo et celui du vétérinaire Lydecker ; à *One Eyed Jacks / La Vengeance aux deux visages*, le seul film réalisé par Marlon Brando qui donne son nom au lupanar de la série ; à *Psycho / Psychose*, par la reprise de l'idée du cadavre entouré de plastique / d'un rideau de douche. Ce ne sont là que les clins d'œil les plus évidents au cinéma américain : ils sont légion dans la série et caractéristiques de la pratique intertextuelle dans le cinéma de Lynch[18].

Mais ce qui fait l'intérêt de la série, c'est l'entrelacement de références « nobles » (le cinéma, la littérature) et de références au média qu'est la télévision. Les renvois au *soap opera* sont de deux ordres : nous retrouvons de nombreux traits de cette forme dans la structuration même de la série[19] et les personnages de la

[18] Voir, pour de plus amples analyses, l'ouvrage de Guy Astic, *"Twin Peaks". Les laboratoires de David Lynch* (*op. cit.)*, p. 40-44, p. 70-71, p. 88-89, p. 92 ou p. 104-105.

[19] Cette construction est l'aboutissement du processus d'hybridation de la série télévisée de soirée et du *soap opera* de journée qui a commencé pendant les années 1970.

série regardent leur propre *soap*, *Invitation To Love, soap* de fiction écrit par les auteurs de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* pour être serti dans la série.

Les éléments issus du *soap* dans *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* sont nombreux et permettent de récrire ce genre en les insérant dans ce qui est avant tout non pas un *soap* de soirée[20], mais une série policière. La structuration de l'intrigue en modules narratifs[21] est le premier trait, de même que la multiplication des personnages et, de fait, des aventures afférentes[22]. La thématique amoureuse se retrouve dans nombre des relations entre personnages, de même qu'un certain goût du « pathos » — par exemple, l'explication de l'infirmité de Nadine, que son mari a éborgnée accidentellement lors de leur lune de miel. Dès le début de l'épisode pilote, le jeu intertextuel se met en marche : le meurtre de Laura Palmer — jeune fille adorée de la communauté, reine de beauté, bénévole pour la distribution des repas aux personnes âgées isolées — est une réécriture de l'assassinat de Channing Capwell Jr qui ouvre le *soap* de journée *Santa Barbara* (idem) : lui aussi est un enfant chéri, un héros de l'Amérique moderne, dont le souvenir hante tous ceux qui l'ont connu et qui s'interrogent sur le sens de cette mort[23].

À l'autre bout de la première saison, le *cliffhanger* est également exemplaire : tous les fils narratifs sont en suspens. On a tiré sur Dale Cooper dans sa chambre ; Audrey a réussi à infiltrer le One Eyed Jack's et semble en danger ; Nadine a tenté

[20] Le mot *soap* peut en effet renvoyer à deux types de séries : les *daytime soaps* et les *primetime soaps*. Les premiers sont séries de journées, destinées aux femmes au foyer et aux chômeurs, d'un format de trente minutes. Elles existent depuis les débuts de la télévision et sont des programmes « sponsorisés » par un annonceur (souvent, des entreprises de lessives ou de produits ménagers). Les *primetime soaps* sont des programmes de soirée, d'un format de soixante minutes. Ils mêlent les thématiques et la structure du *daytime soap* (intrigues familiales se passant dans la grande bourgeoisie, souvent sur fond de batailles financières et d'intérêts contradictoires ; structure modulaire fondée sur des scène essentiellement dialoguées) et les conditions de production des *dramas* (extérieurs possibles, alors que les *daytime soaps* ne sont tournées qu'en studio, avec un nombre de décors limités ; le programme n'est pas sponsorisé par un annonceur).

[21] Voir Carmen Compte, « Les Feuilletons américains : structuration narrative et manipulation technique » in *Cahiers de l'ISIL*.- Lausanne, Université de Lausanne, 1992, Cahier n°1, p. 97 : « L'organisation de la narration développe les sujets (plots) à la manière d'une spirale. Cette progression, loin de la linéarité classique, permet au spectateur d'avancer tout comme un constructeur de puzzle. Les multiples pièces paraissent totalement disparates et le lien qui finit par les rattacher les unes aux autres n'est pas apparent. C'est l'impression que donne le découpage d'histoires en séquences et des séquences en plans, accentué par l'alternance de séquences appartenant à des histoires différentes. »

[22] Voir *ibid.*, p. 98 : « Chaque personnage se trouve au centre d'un ensemble de réseaux : familial, amical, professionnel qui permet de donner de multiples facettes de lui. » Cette multiplication des réseaux entraîne ainsi une multiplication des personnages intervenant dans la narration.

[23] Voir *"Twin Peaks". Les laboratoires de David Lynch* de Guy Astic, *op. cit.*, p. 38-39.

de se suicider ; Josie et Catherine ont disparu, laissant Harry et Peter inquiets ; la scierie a été incendiée… Au-delà de cet aspect structurel, ce *cliffhanger* est intéressant en ce qu'il est une réécriture du plus fameux *cliffhager* de l'histoire de la télévision : la question « Qui a tiré sur Dale Cooper ? » est le pendant de « Qui a tiré sur J.R. ? » à la fin de la troisième saison de *Dallas* (idem), lui-même le plus connu des *soaps* de soirée. Enfin, le panorama ne serait pas complet sans la mention du concurrent principal de *Dallas* (idem), *Dynasty / Dynastie* : le eprsonnage d'Alexis Carrington Colby a en effet souvent été vu comme une des inspirations de celui de Josie Packard[24].

Ces références à des *soap operas* existants se doublent d'une mise en abyme : les personnages de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* regardent en effet un *soap* de journée, *Invitation To Love*, série dans la série spécialement créée pour être insérée dans les épisodes de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*. Les extraits d'*Invitation To Love* vus par les personnages et les téléspectateurs réels présentent souvent des scènes typiques du *soap* et sont en relation avec la situation que vivent les habitants de Twin Peaks. Ce point est à souligner dans le sens où critiques et universitaires ont souvent expliqué le succès des *soaps* par le fait qu'ils parlent à leur public[25], qu'ils proposent des situations proches de lui et qu'ils ont souvent abordé, à travers un discours décomplexé et précurseur, des problèmes de société (tels que l'avortement, l'homosexualité, le SIDA…)[26]. *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* met

[24] *Ibid.*, p. 39-40.

[25] Voir la postafce de Daniel Cefaï à l'édition française de *Personal Influence* (Elihu Katz et Paul L. Lazarsfeld, *Influence personnelle*.- Paris : Armand Colin / INA, coll. « MédiaCultures », 2009, p. 352) : « Certaines femmes, enfin, ne vivent pas seulement dans le "*whistful thinking*" et ne recherchent pas de substitut à leur réalité, mais empruntent aux intrigues pour leurs propres cadres de référence, de compréhension et d'action. […] Parfois, elles trouvent de véritables solutions aux problèmes auxquels elles sont confrontées concrètement : les feuilletons leur enseignent quoi faire, leur donnent des conseils et leur indiquent des voies à suivre, leur montrent ce qu'est un bon mariage ou une famille heureuse. Elles en tirent des leçons sur comment quitter leurs amants, éduquer leurs enfants, gérer des procès difficiles ou supporter leurs belles-mères […]. » (cette réflexion, qui concerne les *soaps* radiophoniques, sont tout à fait transposables aux feuilletons télévisés qui en ont repris les formes et les usages.)

[26] Voir Carmen Compte, « Les Feuilletons américains : structuration narrative et manipulation technique », art. cit., p. 99-100 : « Il semblerait que les auteurs de soaps se veulent à l'écoute de la société, tout en essayant d'être à l'avant-garde. Pour ce faire, l'institution soap a mis en place une assise sociale solide. […] Ce souci d'interaction avec l'audience incite les auteurs de soaps à traiter des problèmes de société et à le faire de façon didactique. Ils obtiennent parfois des résultats bien supérieurs à ceux des campagnes nationales faites par le Ministère de la Santé par exemple. Ce fut le cas pour l'alcoolisme, le personnage d'un feuilleton permettait ainsi de faire découvrir le système d'entraide des Alcooliques Anonymes. D'autres thèmes sont ainsi abordés, tels que la drogue, la

ainsi en abyme non seulement la forme du *soap*, mais aussi sa fonction sociale et sa relation avec le public. L'intertextualité rejoint ici la réflexivité télévisuelle, dans une construction éminemment complexe et assez rare, qui met en outre l'accent sur le fait que la série télévisée est une *praxis* sociale. Cette conjonction, qui fait la force du dispositif, est, en un certain sens, fondatrice de l'utilisation de ces deux procédés par les séries télévisées ultérieures.

2. Law & Order : des intrigues « ripped from the headlines ».

Dick Wolf a toujours déclaré que la source de ses scénarios était les gros titres des journaux[27] et la série *Law & Order / New York District* est marquée, dès son générique, par l'esthétique de la presse[28]. Ce souci de réalisme se retrouve également dans le refus de l'intertextualité : le point d'ancrage n'est pas les autres fictions ou les autres œuvres artistiques, c'est le monde réel et c'est donc à lui que les épisodes, dans leurs dialogues ou leur intrigue, font référence.

Ainsi, en consultant la base TV.com, nous pouvons voir que la plupart des épisodes sont annotés, par les fans, comme réécritures de telle ou telle affaire criminelle. Quand aucune source n'est donnée, deux hypothèses sont possibles : soit l'affaire à l'origine du scénario est un fait divers qui n'a que peu été traité par la presse ou qui est trop peu caractérisé pour conduire à l'identification formelle d'une histoire réelle ; soit l'intrigue mêle des éléments de plusieurs affaires sans qu'aucune ne soit formellement reconnaissable. Pour la première hypothèse, nous pouvons citer des épisodes comme « The Troubles » (ép. I, 20) ou « Breeder » (ép. IV, 13). Pour la seconde, nous pouvons avancer le cas de l'épisode « Night and Fog » (ép. III, 13) : un mari aide sa femme, gravement malade, à se suicider ; les enquêteurs se rendent compte, peu à peu, que ce n'est pas de la compassion qui a poussé le mari

---

contraception, les mères célibataires, par le personnage d'une lycéenne enceinte en cours d'année scolaire.

C'est également parce que les soaps se sont mis à intégrer ce genre de situations qu'ils ont renouvelé l'audience, en drainant une population beaucoup plus jeune, de niveau socio-culturel plus élevé. »

[27] Il a ainsi souvent déclaré que ses intrigues étaient « arrachées aux gros titres » (« *ripped from the headlines* »).

[28] Ce point sera davantage traité dans le chapitre consacré aux séries dérivées.

à agir, mais la peur. En effet, son épouse avait découvert que son mari n'était pas, comme elle, un rescapé « comme les autres » de la Shoah, mais le Kapo du ghetto de Lodsz. Les affaires de suicide assisté qui peuvent cacher un meurtre sont relativement nombreuses ; celles de criminels de guerre qui ont réussi à changer de nom et se fondre dans la population beaucoup moins, mais bien plus marquantes dans l'imaginaire collectif. L'union de ces deux schémas a permis de construire une intrigue qui est forte et qui s'appuie sans doute sur des cas réels, même si aucun n'est prépondérant sur un autre. Il est à remarquer que le cas de cet épisode est intéressant à un autre point de vue : c'est un des rares cas où le titre de l'épisode est intertextuel — il fait évidemment référence au film de Resnais, *Nuit et Brouillard*. Ainsi, l'effacement de la référence tangible au mode réel (aucune affaire ne semble être exactement celle de l'intrigue) se double d'une mise en avant de l'intertextualité, comme si nous étions face à des vases communicants : quand l'un s'efface, l'autre doit apparaître pour que l'équilibre entre le public et la série soit maintenu. Cependant, nous devons garder à l'esprit ce que Umberto Eco disait de l'intertextualité élargie, c'est-à-dire du fait que la réalité, dans les fictions audiovisuelles modernes, était avant tout saisie à travers le discours d'autres médias. C'est exactement ce que nous retrouvons ici : le renvoi au monde passe essentiellement par la presse écrite et la télévision. Le cas *Law & Order / New York District* nous oblige à différencier clairement l'intertextualité au sens strict et cette intertextualité élargie, que nous préfèrerons nommer réflexivité.

L'intertextualité est ainsi très effacée dans *Law & Order / New York District* : nous n'y trouvons jamais de références à des films, de réécritures de scènes ou d'intrigues, de jeu intertextuel qui vient nourrir la construction du sens de l'épisode. Les seules références que nous pouvons déceler sont des références à l'actualité — au-delà de l'inspiration par des faits réels, il est parfois mentionné le nom de tel ou tel homme politique — ou à d'autres émissions de télévision. Nous retrouvons quelque chose d'assez mimétique de la réalité de la vie où, dans une conversation, au détour d'un tour de parole, est convoquée une émission vedette de la télévision. Est ainsi créée une connivence entre le programme et le téléspectateur, connivence[29] qui

[29] Cette intention a même été recréée par le sous-titrage des épisodes sur les DVDs de la série, qui ne reprennent pas le nom du présentateur américain cité dans une réplique, mais le remplacent par

s'appuie sur la connaissance commune d'une même « actualité » (politique, télévisuelle, sociale…).

Cette absence de jeu intertextuel et cette imitation de la réalité quotidienne vont de pair : la série accentue son réalisme en prenant soin de ne pas exhiber qu'elle est une construction intellectuelle et culturelle. Nous pouvons même aller plus loin en disant qu'elle exhibe le fait de ne pas être intertextuelle. Faisant cela, elle accentue une forme de réflexivité, en renvoyant à un autre média, la presse écrite, et en mettant en abyme la relation quotidienne qu'entretient le public avec ses émissions de radiodiffusion et de télévision.

Ainsi, ces deux séries de 1990, à l'ouverture de la période chronologique que nous étudions, mettent en œuvre deux principes existants, mais jusque là assez peu utilisés, de la série télévisée : l'intertextualité et la réflexivité. Ces deux types de relation à l'extériorité du discours de la série vont sans cesse être maniés et développés dans les séries télévisées contemporaines, jusqu'à en devenir un élément constitutif majeur. Cependant, il serait inadéquat de voir dans ces jeux portant sur la construction du sens une tentative intellectualisante. La série télévisée est — et a toujours été — un divertissement et le terme de jeu, dans ses différentes acceptions, rend bien compte du phénomène : le divertissement passe par la perception d'écarts avec une forme prototypique construite par le récepteur et cette attitude de réception est profondément ancrée dans l'état d'esprit américain.

II. Une réception tendue entre entertainment et analyse formelle.

Ce serait en effet un grave contresens que de considérer que seule une certaine élite sociale serait apte à interpréter ces phénomènes. Aux États-Unis, la

celui d'un présentateur français : ainsi, dans l'épisode « Silence » (ép. II, 21), Howard Stern est-il « traduit » par Jacques Pradel, bien qu'il n'y ait rien de commun entre les deux animateurs.

réception « critique » est bien plus répandue que ce que nous, Européens, pouvons croire.

Tamar Liebes et Elihu Katz[30] se sont particulièrement intéressés à la réception de la série *Dallas* (idem). Cette série n'appartient pas à notre corpus, mais cette recherche est intéressante notamment en raison de ce décalage chronologique. En effet, ces deux chercheurs tentent de définir ce qui fait la spécificité de la réception de cette série selon les sphères culturelles et sociales, à une époque où les échanges culturels et médiatiques, bien moins nombreux, n'uniformisaient pas encore les pratiques des téléspectateurs. L'article définit les particularités de la construction du sens par les téléspectateurs américains et de leur réception médiatique, par comparaison avec les autres groupes-témoins. Nous pouvons ainsi différencier ce qui peut-être défini comme « commun » à tous et comme spécifique aux Américains. En outre, cette recherche permet de voir comment était reçue une série télévisée avant la généralisation des jeux transtextuels et réflexifs que nous tenons comme spécifiques de la série télévisée contemporaine.

Liebes et Katz écrivent ainsi que les récepteurs américains sont ceux qui produisent le plus souvent des énoncés « critiques ». Les chercheurs expliquent cette situation par plusieurs facteurs : « une plus grande expérience des médias » ; « une plus longue habitude de la critique » ; « une plus grande familiarité de la société que l'on dépeint » ; « une plus grande expérience […] des genres pratiqués à la télévision[31] » ; une connaissance du fait que « *Dallas* passe à l'heure d'écoute maximum et […] que le personnage principal, dans son surréalisme diabolique, est d'une certaine manière différent des personnages de mélos habituels[32] » ; et un savoir concernant l'aspect industriel de la fiction télévisée, que ce soit concernant les contrats[33] ou les enjeux de la programmation[34].

---

[30] Tamar Liebes et Elihu Katz, « Six interprétations de la série *Dallas* », in Daniel Dayan (dir.), *Hermès. À la recherche du public. Réception, Télévision, Médias* n° 11-12.- Paris : CNRS, 1993, p. 125-144.

[31] *Ibid.*, p. 129.

[32] *Ibid.*, p. 135.

[33] « Les Américains, de nouveau, sont ceux qui font le plus de remarques sur le rapport entre le récit télévisé et l'industrie du spectacle. Leurs énoncés critiques montrent qu'ils savent fort bien que les allées et venues des personnages ne sont pas seulement tributaires des nécessités du récit. Ils y tiennent compte également des contrats conclus avec les producteurs et du pourcentage d'accidents sur l'autoroute de Santa Monica.

Cependant, cette connaissance des conditions de diffusion et de production ne font pas des Américains des gens qui intellectualisent à outrance leur réception et qui font de la fiction télévisée un vecteur de réflexion à visée sociale ou idéologique :

> Non seulement ils soulignent moins de messages que n'importe quel autre groupe, mais ils prétendent également que *Dallas* ne peut contenir aucun message pour eux, puisqu'il s'agit là uniquement de spectacle, de divertissement. Comme ils l'ont fait dans le domaine référentiel par leurs énoncés badins, les Américains refusent d'admettre qu'il y ait dans *Dallas* la moindre prétention au sérieux. Quand les Américains reconnaissent qu'il y a thème ou message, ils ont tendance à dire que ce message ne sera perçu comme tel que par des spectateurs étrangers, lesquels ignorent que le programme relève d'un divertissement, sans rapport avec une quelconque réalité[35].

Ainsi, si cette connaissance de la télévision n'est pas utilisée pour développer une réflexion, quel qu'en soit l'ordre, puisque le divertissement prime sur l'idéologie, nous devons faire l'hypothèse d'une réception ludique qui met en tension critique et divertissement. Les savoirs mobilisés par les téléspectateurs sont mis au service d'une re-création du texte, d'une négociation active avec le texte : « le spectateur ludique n'est […] pas seulement un récepteur. Il joue aussi le rôle d'un scénariste, devient le spectateur d'un match, parie sur ses résultats. *Dallas* est ainsi qualifié de jeu de "hasard" ou de match de catch[36]. » C'est cette participation qui permet au téléspectateur de ressentir des émotions ; l'analyse critique autorise un investissement émotif qui permet au téléspectateur ludique de protéger le statut de divertissement du programme : « l'adoption d'un registre critique n'implique pas nécessairement une distanciation, elle s'accompagne en effet de réactions souvent intenses et, parfois, indignées[37]. »

Deux des groupes américains estiment qu'il y a peut-être un rapport entre la tentative de suicide de Pamela et la durée de son contrat. » (*Ibid.*, p. 137).

[34] « Les Américains remarquent aussi que la tension dramatique qui atteint un sommet en fin de saison est suffisamment forte pour tenir le spectateur en haleine pendant les mois d'été, et que les meilleurs programmes sont diffusés au moment où s'établissent les indices d'écoute spéciaux semi-annuels (« *sweeps* »). » (*Ibidem*).

[35] *Ibid.*, pp. 132-133.

[36] *Ibid.*, p. 139.

[37] *Ibid.*, p. 140.

Ainsi, la connaissance des conditions de production, par exemple, qu'Umberto Eco présentait comme caractéristique de la culture populaire, était présente très tôt dans la réception des séries télévisées, formant quasiment un substrat de pratiques culturelles et sociales dans lequel le jeu intertextuel et réflexif a pris racine. Face à un récepteur de plus en plus « *TV literate* », qui veut que l'on continue à l'amuser et à le surprendre, la seule voie possible a été de développer la transtextualité, la réflexivité et le second degré que ces deux dispositifs entraînaient. Tout cela a entraîné une connivence de plus en plus grande entre les programmes et les téléspectateurs et a permis un travail particulier de l'axe « producteur du discours-récepteur » qui nous autorise ainsi à interpréter ces phénomènes dans la perspective de la rhétorique épidictique.

III. Transtextualité, réflexivité et consubstantialité.

La rhétorique épidictique, nous l'avons déjà dit, travaille essentiellement l'axe ethos-pathos. Dale L. Sullivan, dans son étude de la rencontre épidictique, définit l'ethos épidictique comme un espace de consubstantialité :

> If we return to the etymological roots of ethos, which — as we have seen — is "place" or "dwelling", we can apply the term in a new way. Ethos is not primarily an attribute of the speaker, nor even an audience perception : it is, instead, the common dwelling place of both, the timeless, consubstantial space that enfolds participants in epideictic exchange. Things that are consubstantial share substance, and, if in some metaphysical sense, we can say that those who share a common mental or spiritual space also share a common substance, we begin to experience ethos as consubstantiality[38].

[38] Dale L. Sullivan, « The Ethos of Epideictic Encounter », *art. cit.*, p. 127 : « Si nous revenons aux racines étymologiques du mot *ethos*, qui sont — comme nous l'avons vu — "endroit" ou "demeure", nous pouvons conceptualiser le mot d'une nouvelle manière. L'ethos n'est pas essentiellement un attribut de l'orateur, ni même une perception de l'auditoire : c'est, un contraire, un lieu commun aux deux, l'espace intemporel, consubstantiel qui entoure les participants au cours de l'échange épidictique. Les choses consubstantielles partagent de la substance et si, en un certain sens métaphysique, nous pouvons dire que ceux qui partagent un espace mental ou spirituel commun partagent aussi une substance commune, alors nous commençons à appréhender l'ethos comme consubstantialité. »

Dans cette perspective, la transtextualité et la réflexivité peuvent être perçues également comme un espace qui permet la rencontre de l'orateur et de l'auditoire : les références transtextuelles et réflexives deviennent ainsi les valeurs communes sur lesquelles se fonde la possibilité d'un discours épidictique et qui, dans le même temps, définissent l'espace de l'encyclopédie qui permet à tous les participants de l'interaction discursive d'entrer dans l'espace consubstantiel que cette dernière crée.

Cette perspective nous permet ainsi de sortir de la conception poétique de l'intertextualité (la citation comme ornement du discours, au même titre que les figues de style) ou de la seule conception éthique *a priori* possible, consistant à analyser le phénomène de la référence comme une preuve éthique visant à accroître l'image de l'orateur par monstration de sa culture générale — autrement dit, un énième avatar de l'argument d'autorité. Le détour par la théorie de l'*ingenium* peut autoriser des développements intéressants, mais toutefois toujours limités. L'approche par la notion de consubstantialité nous semble plus féconde, car elle autorise une pensée de l'espace : espace socio-culturel commun entre le producteur du discours et le récepteur, qui est une donnée extérieure au discours lui-même ; espace commun construit par la référence à tel ou tel élément connu de l'orateur et du public, qui permet de construire un second espace, intérieur au *logos*, celui de la culture reconnue comme commune par les deux intervenants de l'échange.

Cette pensée de la rhétorique comme un espace peut être complétée par l'analyse de certains chercheurs américains qui rapprochent la rhétorique de la dynamique psychologique. Jaques S. Baumlin et Tita French Baumlin[39], considérant que la rhétorique est une forme de thérapie[40], opèrent un parallélisme poussé rapprochant les relations entre les trois types de preuves rhétoriques et les trois instances de la personnalité dans la théorie freudienne. Puis, en déplaçant leur position psychanalytique de Freud à Jung, ils se demandent même si, à la triade

[39] James S. Baumlin et Tita French Baumlin, « On the Psychology of the *Pisteis* : Mapping the Terrains of Mind and Rhetoric » in James S. Baumlin et Tita French Baumlin (dir.), *Ethos : New Essays in Rhetorical and Critical Theroy*.- Dallas : Southern Methodist University Press, 1994, p. 91-112.

[40] « Iatrology thus becomes the first mood-altering drug, the medicine being persuasive language. » (*Ibid*., p. 93 ;« La thérapie devient ainsi le premier médicament régulateur de l'humeur, le traitement étant le langage persuasif. », c'est nous qui traduisons.)

ethos-logos-pathos, il ne faudrait pas rajouter comme quatrième preuve rhétorique le *mythos*, qui renvoie à l'inconscient collectif :

> *Mythos* completes the realm of discourse outlined in the *Rhetorica*, its capacities for synthesis complementing particularly the analytic procedures of *logos*. And once placed alongside the logical, the pathetic, and the ethical, this fourth proof suggests why literary or imaginative discourse (discourse involved in narrative, mythopoetic, or archétypal patterning) is often so moving, so persuasive, so healing — and so necessary a part of the rhetorical map of humankind's mental structure[41].

Cette théorie fait ainsi entrer, pour ainsi dire de plain pied, la narration et la transtextualité dans la sphère de la rhétorique et organise les rapprochements entre rhétorique et psychanalyse comme suit[42] :

Logos	Pathos	Ethos	Mythos
Moi	Ça	Surmoi	Inconscient collectif
Apollon	Dionysos	Zeus	Panthéon des autres dieux
Esprit	Corps	Volonté	Psyché

Dans cette conception qui fait coïncider ethos et Surmoi, celui-là est moins l'image que l'orateur construit de lui-même que la projection sur l'orateur par le public de formes intériorisées de l'autorité :

> When treated as a form of projection, *ethos* distinguishes itself from the other *pisteis* in significant ways. Logical appeal, an appeal to the reality-testing mechanisms of ego, remains part of an audience's conscious thought : the audience can alter or reject as well as give assent to a speaker's descriptions of reality. In contrast, the effects of *pathos*, the appeal to the drives and affective forces of id, are not under the audience's control — these effects come upon or "wash over" an audience involuntarily. The *pathe*, nonetheless, manifest themselves to

[41] *Ibid.*, p. 108-109 : « Le *mythos* complète le domaine du discours exposé dans la *Rhétorique*, ses capacités de synthèse complétant tout particulièrement les processus analytiques du *logos*. Et une fois placée à côté du logique, du pathétique et de l'éthique, cette quatrième preuve explique pourquoi le discours littéraire ou imaginaire (discours impliqué dans des schémas narratifs, mytho-poétiques ou archétypiques) est souvent si émouvant, si persuasif, si apaisant — et une partie si nécessaire de la carte rhétorique de la structure mentale de l'humanité. » (c'est nous qui traduisons.)

[42] Ce tableau, qui est nôtre, propose de résumer la thèse des deux auteurs sous forme synthétique.

> consciousness through their effects, the feelings of pleasure and pain ; though individuals may not know how or why they respond as they do, they are surely aware of the fact of their response. The operations of *ethos*, the appeals to superego, are in contrast unconscious as well as uncontrolled : an audience's projections of internalized figures of authority onto a speaker occur spontaneously, involuntarily, and unnoticed. Members of an audience think they "see" the speaker ; what they see, typically, are parts of their own personalities mirrored back to them. Yet this projection allows them to trust the speaker, making persuasion possible. *Ethos* becomes the enabling ground rather than the instrument of persuasion[43].

La dimension de l'ethos est donc quelque peu différente entre son fonctionnement dans la production et la réception des seuils et dans cette télévision au second degré fondée sur la connivence : alors que dans le premier cas, il pouvait être pensé comme une figure de l'orateur qui cherche à établir une communication directe avec le public, dans le second cas, il s'agit davantage d'une posture qui vise la mise en place, par l'orateur, d'un dispositif qui permet au téléspectateur de se retrouver dans le discours produit. C'est parce que le producteur du discours déploie une image alternative de notre monde que le téléspectateur peut investir émotionnellement ce qu'il voit. Ainsi, la théorie de James S. Baumlin et Tita French Baumlin — la rhétorique comme une thérapeutique — et celle de Carmen Compte (une fonction de compensation du feuilleton télévisé[44]) se rejoignent et explicitent la

[43] *Ibid.*, p. 100 : « Considéré comme une forme de projection, l'*ethos* se distingue particulièrement des autres preuves. La preuve logique, l'appel aux mécanismes d'adaptation à la réalité du Moi, reste une part de la pensée consciente du public : le public peut altérer, rejeter ou accepter la description de la réalité faite par l'orateur. Au contraire, les effets du *pathos*, l'appel aux pulsions et aux forces affectives du Ça, ne sont pas contrôlés par le public — ces effets rencontrent par hasard ou "submergent" involontairement le public. Les émotions, néanmoins, se manifestent à la conscience par leurs effets, les sentiments de plaisir et de douleur ; bien que les individus ne puissent pas savoir comment ou pourquoi ils répondent comme ils le font, ils sont sûrement conscients du fait qu'ils répondent. Le fonctionnement de l'*ethos*, l'appel au Surmoi, est au contraire inconscient et incontrôlé : la projection, par le public, de figures intériorisées de l'autorité sur la figure d'un orateur a lieu spontanément, involontairement et sans qu'on s'en aperçoive. Les membres du public pensent "voir" l'orateur ; ce qu'ils voient, typiquement, ce sont des reflets de leur propre personnalité qui leur sont renvoyés. Pourtant, cette projection leur permet de faire confiance à l'orateur, rendant la persuasion possible. L'*ethos* devient le terreau favorable à la persuasion plutôt que son instrument. » (c'est nous qui traduisons.)

[44] Voir Carmen Compte, « Les publicités : narcisses télévisuels » in Pierre Beylot (dir.), *La Télévision au miroir (2)*, *op. cit.,* article disponible en ligne, URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/00/19/18/PDF/PUB97.pdf : « On connaissait l'effet cathartique de la télévision, l'étude des feuilletons montre qu'un autre élément d'ordre social vient renforcer cette tendance : celui de la compensation. Les étudiants américains interrogés sur leur intérêt pour les feuilletons (les *soap*

valeur rhétorique de la série télévisée. L'ethos est alors, dans la rhétorique épidictique considérée sous ce prisme, une figure de garant de l'univers narratif et un créateur d'intrigues propres à apaiser le public. Ces dernières constituent ainsi l'espace de l'échange entre les deux pôles de cette communication spécifique qui dans le même temps s'appuie sur et crée un « système commun de références[45] ».

IV. Un flou terminologique.

Malgré cette convergence de fonctionnement rhétorique, la diversité des dispositifs transtextuels et réflexifs est telle que les tentatives de classifications sont ardues. En outre, face à un champ en perpétuelle mutation et aux innovations incessantes, sans autorité reconnue qui le structure, il n'y a d'autre choix que d'étudier l'usage des mots par la communauté et de tenter, ensuite, de créer une structuration stable.

La première tradition à prendre en compte est celle des *comic books* qui, avant la fiction télévisée, avaient utilisé des dispositifs similaires. C'est de cet univers que viennent les mots *spin off* et *crossover*. Le cas du *spin off* est relativement simple : une série (d'aventures de *comic books*, d'épisodes de télévision) est dérivée d'une série déjà existante, souvent par le biais d'un personnage secondaire de celle-ci qui devient le personnage principale de celle-là. Nous avons donc deux unités distinctes, entretenant entre elles un lien génétique chronologiquement daté. Le cas du *crossover* est déjà plus complexe puisqu'il existe, dans l'univers des *comic books*, quatre sous-catégories : l'invitation ; les épisodes partagés ; le *crossover* événementiels et le *crossover* inter-éditeur. L'invitation est parfois sortie de la catégorie du crossover pour fonder celle du *team up* : dans une aventure, deux héros (celui du titre dans lequel paraît l'épisode et un héros d'un autre univers) se rejoignent pour mener à bien une aventure. Le *crossover* événementiel étant spécifique de l'univers économique des *comic books*, il n'a pas d'équivalent dans le monde de la télévision. En revanche, les trois autres ont été, avec plus ou moins de fidélité, adaptés/adoptés à la télévision. Cependant, ces différentes catégories ne

operas, pourtant méprisés) ont déclaré qu'ils trouvaient là une sorte de continuité rassurante que la vie quotidienne ne leur offrait pas. » (p. 8)

[45] *Ibid.*, p. 3.

suffisent pas à épuiser l'intégralité des cas de transtextualité et de réflexivité dans la fiction télévisée.

Thom Holbrook, sur son site *Crossovers & Spin offs Master Page*[46], préfère parler de « contamination » et recense sept cas de relation entre différentes séries : le *spin off*, le *crossover*, la *shared reality*, le *series revamp*, le *revival*, la *franchise* et la *minor mention*. L'énorme travail de recensement opéré par Thom Holbrook, remarquable par son exhaustivité, est cependant oblitéré par l'absence de définition précise pour chacun de ces sept cas. Nous avons donc tenté, en étudiant les cas étiquetés dans chaque catégorie, de retrouver les différences faites par T. Holbrook. La catégorie du *spin off* est, classiquement, la plus claire et correspond à la définition traditionnelle du phénomène[47]. La distinction entre *series revamp* et *revival* est essentiellement fondée sur des critères chronologiques : un *series revamp*[48] consiste à renommer et réorienter une série existante qui n'a pas le succès escompté ou dont la longue durée de vie a induit de grandes modifications ; le changement se fait donc dans une continuité chronologique[49]. Le *revival*, au contraire, consiste à refaire une

[46] Voir son site : http://poobala.com/crossoverlist.html.

[47] Cependant, il considère parfois comme des *crossovers* ce qui est clairement, pour nous, des *spin offs*. Ainsi en est-il de *Public Morals* (inédit en France), sitcom dérivée de la série dramatique *N.Y.P.D. Blue / New York Police Blues*. Cette dernière comptait dans sa distribution un personnage d'agent administratif, John Irvin, qui est ensuite embauché par le service de la Mondaine mis en scène dans *Public Morals* (inédit en France). Mais, pour T. Holbrook, nous ne sommes pas face à un personnage secondaire qui devient le personnage principal de la nouvelle série, mais face à un personnage secondaire qui reste secondaire dans la série dérivée. Pour cela, le lien entre les deux programmes est donc, pour lui, celui du *crossover* et non celui du *spin off*.

[48] Le terme *revamping* est recensé par la Commission Générale de Terminologie et de Néologie, avec la recommandation de traduction *modernisation* (consulté le 25 juillet 2008, http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html#PETR150_ouverture). Le Grand Dictionnaire Terminologique, pour le même terme dans le domaine de la télévision, propose la traduction *remodelage*, avec la définition « Amélioration en profondeur d'une émission en particulier sur le plan de la forme » (consulté le 25 juillet 2008, http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index800_1.asp). Cependant, cette défintion est un peu excessive en ce qui concerne les séries télévisées et nous conserverons le terme *series revamp*, faute de mieux.

[49] Ces cas de *series revamp* chez Thom Holbrook ne font souvent l'objet que d'une seule entrée dans *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows* de Tim Brooks et Earle Marsh. Ainsi, la dernière saison de la série *All in the Family* (idem) a connu beaucoup de changements ; à la rentrée 1979, la série est renommée *Archie Bunker's Place*, avec le même personnage principal et la même case de programmation. Dans l'ouvrage de T. Brooks et E. Marsh, l'entrée de *Archie Bunker's Place* renvoie juste à *All in the Family* (idem). Dans la catégrie du *drama*, nous pouvons citer *Gabriel's Fire / Gabriel Bird, Profession Enquêteur* qui, à l'automne 1991, devient *Pros And Cons*, à l'occasion d'un déménagement du personnage principal à Los Angeles. Là encore, dans *The Complete Directory*, l'entrée de la seconde série ne fait que renvoyer à celle de la première. Notons aussi que, lors de sa diffusion en France, il n'y eut qu'un seul titre pour la série originale et la série retitrée.

série arrêtée depuis longtemps et nourrissant un fort sentiment de nostalgie dans le public[50] (ou, du moins, certains producteurs ou directeurs de programmes pensent que le public en est nostalgique). Dans le premier cas, le changement de nom masque le maintien d'une distribution à peu près identique et d'un programme qui reste globalement le même ; dans le second, le maintien d'un nom identique[51] ou à peine modifié[52] cache des différences profondes, au minimum de distribution, parfois même de tonalité. Ce que Thom Holbrook nomme *franchise* est cependant beaucoup plus flou : il fait entrer dans cette catégorie les séries *Star Trek* (idem) et *The Monkees* (inédit en France), mais pas *Law & Order / New York District* qui est très spontanément qualifié de « franchise » dans la presse et les ouvrages critiques et que T. Holbrook analyse en seuls termes de *spin offs* et de *crossovers*.

Les autres catégories ne concernent plus les séries dans leur intégralité, mais des phénomènes ponctuels qui rapprochent deux ou plusieurs séries. Les *minor mentions* concernent des citations de lieux ou des rapides mentions. T. Holbrook ne spécifie pas cependant davantage, selon les modalités ou les formes que prennent ces mentions. La catégorie des *crossovers* compte ce que nous pouvons appeler, dans la tradition des *comic books*, les épisodes partagés, mais aussi la présence ponctuelle — l'invitation — de personnages d'une série A dans une série B[53], ce qui pourrait être rapproché des *minor mentions*. La seule différence semble résider, pour T. Holbrook, dans l'apparition ou non d'un personnage reconnaissable. Pour notre part, nous voyons un clin d'œil dans les deux cas : la différence est ténue et le fonctionnement de la référence est le même. De même, si nous regardons ce que T. Holbrook range sous la catégorie de « *shared reality* » pour la période que nous

[50] Dans ce cas, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows* de Tim Brooks et Earle Marsh distingue bien deux entrées.
[51] À titre d'exemples, *Kojak* (idem) en 1973 et en 2005 ; *Flipper / Flipper le Dauphin* dans les années 1960 et dans les années 1990 ; *The Fugitive / Le Fugitif* en 1963 et en 2001…
[52] La modification la plus répandue est l'ajout de « new » au titre initial : *The Addams Family / La Famille Addams* et *The New Addams Family / La Nouvelle Famille Addams*, par exemple. La mention d'une année ou d'un lieu peut aussi permettre de distinguer l'ancienne et la nouvelle séries : *Dragnet* en 1952-1959, *Dragnet'67* de 1967 à 1970, *Dragnet* en 1989-1990 et *L.A. Dragnet* en 2003. Mais souvent, le titre reste le même ou change à la marge (*The Bionic Woman* de 1976 à 1978 et *Bionic Woman* en 2007).
[53] C'est par exemple le cas de l'épisode « New York And Queens » (ép. II, 24) de *The Drew Carey Show* (idem) : les personnages vont à New York et créent un embouteillage. Un policier arrive : c'est le détective James Martinez, de la série *NYPD. Blue / New York Police Blues*, joué par Nicholas Turturro.

étudions, il nous semble confondre deux choses : une citation intertextuelle — quand Sam Beckett, de *Quantum Leap / Code Quantum*, rencontre un homme qui semble être le fils de Jake Cutter de *The Tales of the Gold Monkey / Jake Cutter* — et deux créations de réalité alternative — l'émission *Miss Sally's Schoolyard* dans les séries de Tom Fontana et le journal *The New York Ledger* dans les séries de Dick Wolf. Cependant, ce concept de « réalité partagée » est très intéressant en ce qu'il souligne les liens incessants faits entre les séries télévisées. La légende veut même que le duo de séries *St Elsewhere / Hôpital St Elsewhere* et *Homicide : Life on the Street / Homicide* ait le record, ayant des liens plus ou moins lâches avec 280 autres séries, ce que les fans appellent « *Tommy Westphall's Mind* » ou « *the Westphall-verse*[54] ».

Nous tenterons ainsi, dans cette partie, de proposer une clarification typologique — c'est pourquoi nous commencerons chaque chapitre par un large point terminologique. En prenant acte des nouveaux phénomènes initiés par *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* et *Law & Order / New York District* et en nous appuyant sur la théorie de la consubstantialité qui permet un dialogue aisé entre les programmes et leurs récepteurs, nous étudierons les dispositifs relevant soit de la transtextualité, soit de la réflexivité, soit de l'alliance des deux : nous nous intéresserons ainsi dans un premier temps à la forme sans doute la plus évidente, au premier abord, de transtextualité, le *spin off*. Puis, nous nous interrogerons sur le

[54] Largement ignoré par les universitaires et les exégètes, le Westphall-verse est sans doute l'un des phénomènes les plus intéressants en ce qui concerne la réception des séries télévisées par les fans et les échanges entre eux pour créer une analyse supérieure des séries qu'ils regardent.

Ce concept de Westphall-verse est fondé sur le dernier plan de *St Elsewhere / Hôpital St Elsewhere* : le téléspectateur apprend alors que l'intégralité de la série est le fruit de l'imagination d'un enfant autiste, Tommy Westphall. Si *St Elsewhere / Hôpital St Elsewhere* est un pur produit fictif, alors *Homicide : Life on the Street / Homicide*, dont l'un des épisodes narre l'enquête sur un des médecins de St Eligius, l'hôpital de *St Elsewhere / Hôpital St Elsewhere*, est aussi un produit de l'imagination de Tommy. Ces deux séries ayant des liens avec plusieurs autres séries, elles-mêmes connectées à d'autres séries, nous arrivons, de proche en proche, à un ensemble de 282 séries (pour l'instant, parce que rien n'interdit la création de nouvelles connexions entre séries) qui ont toutes leur origine dans le cerveau du petit Tommy.

concept de *crossover* et en étudierons les effets, avant de définir plus globalement la sémiotique et la rhétorique de la référence, au sens large, dans le cadre de la série télévisée : citations, mais aussi formes médiées ou médiatisées de l'actualité et du monde.

Chapitre 8
Produire en séries :
Pour une rhétorique du spin off

Le mot *spin off* n'est pas spécifique à la série télévisée et vient du monde de l'économie. Dans ce domaine, un *spin off* est une société commerciale née de la scission d'une compagnie ou d'une institution préexistante plus grande — par exemple, la création d'une *start-up* à partir d'une équipe de recherche universitaire. Dans cette acception, le sens du mot est très large et peut désigner aussi bien une société que la partie dissidente des membres d'une association, d'une secte ou d'un mouvement religieux. Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est l'idée de scission ou de changement de contexte, mais aussi de source commune. Nous retrouvons la même tension entre un ancrage identique, mais des contextes d'application différents dans l'acception militaire de *spin off*, où ce mot désigne les applications civiles d'un plan de recherche militaire ou gouvernemental. La Commission Générale de Terminologie et de Néologie du Ministère de la Culture

et de la Communication français propose comme traductions, pour l'emploi du mot *spin off* dans le secteur économique, les termes *essaimage*[1] et *opération de recentrage*[2]. Une traduction « non-officielle » donnée par un des contributeurs du Wikipedia français[3] est « rejet » au sens botanique du terme, c'est-à-dire une jeune pousse[4] issue d'un tronc plus large après une coupe. Cette traduction rend compte de l'idée de tension, qui émerge de l'étude du champ sémantique du mot *spin off* en anglais, entre une assise solide et une séparation en une unité plus petite qui garde cependant un lien avec son origine.

Ce terme économique a ensuite, dans un second temps, été employé dans le domaine de la création, pour désigner une œuvre dérivée d'une autre œuvre. La Commission Générale de Terminologie et de Néologie recommande d'ailleurs l'expression *version dérivée*[5]. Nous parlerons ainsi de série dérivée pour désigner les séries télévisées qui naissent par scission d'une série première.

I. Définition et historique du procédé dans le domaine artistique et créatif.

Le *spin off* est une forme de transfictionnalité : il s'agit de la création d'une nouvelle série en reprenant des éléments d'une série déjà existante. Ce procédé n'est pas propre aux séries télévisées et la littérature du XIX^{e} siècle, qui met en place

[1] Voir le J.O. du 22 septembre 2000, avec la définition suivante : « Pratique par laquelle une entreprise incite ses salariés à créer leur propre entreprise » (consulté sur le Portail France Terme du ministère de la Culture et de la Communication le 25 juillet 2008, http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html#ECON208_ouverture).

[2] Voir le J.O. du 26 mars 2004, avec la définition suivante : « Opération consistant à recentrer l'activité d'une entreprise sur son objet principal par apports partiels d'actifs, par fusions ou, plus souvent, par scissions » (consulté sur le Portail France Terme du ministère de la Culture et de la Communication le 25 juillet 2008, http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html#ECON833_ouverture).

[3] Voir la fiche « Spin off » de Wikipedia en français, consultée le 25 juillet 2008 : http://fr.wikipedia.org/wiki/Spin_off.

[4] Rappelons que l'expression *jeune pousse* est souvent utilisée pour traduire le mot anglais *start-up*.

[5] Voir le J.O. du 18 janvier 2005, avec la définition suivante : « Adaptation à la télévision d'un film à succès » ; et une note explicative : « On parle également de « version dérivée » à propos d'une série télévisée » (consulté sur le Portail France Terme du ministère de la Culture et de la Communication le 25 juillet 2008, http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html#CULT471_ouverture).

ce que sera l'industrialisation de la fiction, connaissait déjà ce type de procédé : ainsi Jules Verne reprend-il, après le diptyque *De la Terre à la Lune* et *Autour de la Lune*, une part de son personnel romanesque (le président Barbicane, le capitaine Nicholl et le mathématicien Maston) pour en faire les héros de *Sens dessus dessous*, un nouveau roman dans la tonalité des deux précédents. Les rapprochements possibles entre le mode de production de la littérature « de masse » au XIX[e] siècle (roman-feuilleton, roman populaire) et celui des fictions télévisées sont nombreux, tant en termes de contenus (les adaptations à la télévision de ces formes littéraires ont été nombreuses, aussi bien aux États-Unis[6] qu'en France[7]) que de formes :

> L'existence et la « visibilité » de la culture populaire tiennent donc, c'est une évidence, à ces contenus partagés, à ces genres et à ce romanesque commun apte à déjouer les obstacles techniques pour transcender les frontières médiatiques. Mais cette proximité thématique n'est pas le seul, et n'est sans doute pas le plus décisif, des facteurs d'homogénéisation de la culture médiatique : en plus de s'échanger des récits et des mondes, et peut-être pour pouvoir les échanger, les différents médias doivent partager, au-delà de toute restriction technique, des structures fictionnelles communes : des formes où intégrer et développer des narrations qui, quel que soit leur média d'origine, seront dès lors potentiellement et pour ainsi dire « spontanément » multi-médiatiques[8].

Anne Besson poursuit en disant que la sérialisation est la première de ces formes multi-médiatiques. Cependant, au-delà de la mise en épisodes ou en feuilletons, les procédés tels que le *spin off* et le *crossover*, pour les plus connus, ont été mis en place par le roman populaire, avant d'être davantage exploités par la bande dessinée et la fiction radiophonique ou télévisée.

---

[6] La télévision américaine a surtout adapté des nouvelles dans des séries anthologiques, comme *Alfred Hitchcock présents / Alfred Hitchcock présente* dont plusieurs épisodes sont fondés sur des nouvelles ou des romans policiers dont le maître du suspense était très friand.

[7] La télévision française a plutôt adapté des romans-feuilltons ou des romans populaires sous formes de séries entières. Nous pouvons citer *Les Compagnons de Jehu*, adapté de Dumas par Jacques Armand (scénario) et Michel Drach (réalisateur) en 1966 pour l'ORTF ; *L'Île aux trente cercueils*, adapté de Leblanc par Robert Scipion (scénario) et Marcel Cravenne (réalisation) en 1979 pour Antenne 2 ; *Belphégor*, adapté d'Arthur Bernède par Jacques Armand (scénario) et Claude Barma (réalisation) pour l'ORTF en 1965…

[8] Anne Besson, « Les Formes à épisodes, des structures multi-médiatiques (parallélisme et interaction des ensembles paralittéraires et télévisés) » in *Belphegor* vol. I, n°2, dossier « Entre lettres et culture médiatique ? Territoire des études paralittéraires » sous la direction de Paul Bleton, consulté le 25 juillet 2008, http://etc.dal.ca/belphegor/vol1_no2/articles/01_02_Besson_Formes_fr.html.

Ce qui est intéressant, dans ce rapprochement, ce sont les similitudes économiques entre les conditions d'écriture des auteurs de romans-feuilletons et les conditions de production de séries télévisées de nos jours : dans les deux cas, nous sommes face à une fiction sérialisée, dont il faut produire des épisodes à intervalles réguliers pour un système économique fondé sur un système de financiarisation du public (les espaces publicitaires qu'il faut vendre et pour lesquels il faut justifier du nombre de lecteurs / acheteurs ou de celui de téléspectateurs). Ce système de première publication est, dans les deux cas, doublé d'un « second marché » : la publication en volumes pour les romans et nouvelles, la sortie en saisons DVD — auparavant en vidéo, de plus en plus désormais en VOD — pour les séries télévisées[9]. Un auteur comme Dumas, pour sa part, avait développé, avec son atelier d'écriture, ce qui se rapproche aujourd'hui des *pools* de scénaristes. Là encore, les similitudes sont nombreuses et frappantes : le maître crée le schéma global de l'intrigue, le plan des épisodes, garde un œil sur les textes écrits et opère, si besoin, des changements pour garder une certaine cohérence. Ne retrouvons-nous pas ici le rôle dévolu, sur les séries télévisées américaines, au *showrunner*[10] ?

Ce procédé n'est pas passé directement des romans-feuiletons aux séries télévisées : issu d'une littérature qui, rappelons-le, n'était pas très bien considérée à l'époque de sa production[11], il a continué à être utilisé dans d'autres productions

[9] Ce second marché est un enjeu économique de plus en plus fort : la grève des scénaristes à Hollywood, en 2007-2008, avait son origine dans le mode de rémunération de ces derniers sur les sorties en DVD et en VOD de leurs créations. En 2008, en France, un grand débat autour de la « chronologie des médias » (ordre dans lequel un film ou une série accède à la diffusion sur les chaînes payantes, puis hertziennes, à la sortie en VOD, puis en DVD, et délais légaux entre ces différents moments) avait lieu et a abouti à une redéfinition de cette chronologie, dans une perspective de lutte contre le piratage.

[10] La fonction de *showrunner* n'a pas vraiment d'équivalent en France. Le *showrunner* veille à la fois à la cohérence artistique et littéraire — à ce titre, il dirige les équipes d'écriture et de réalisation — et assume aussi une fonction financière, participant à la production proprement dite et ayant souvent le titre de producteur exécutif. Le chroniqueur Scott Collins a justement résumé la spécificité du travail du *showrunner* dans un article du *Los Angeles Times* (« Show runners run the show », chronique du 23 novembre 2007 consulté en ligne le 1er août 2008, http://www.latimes.com/entertainment/news/tv/la-et-channel23nov23,1,2131924.story) : « They're not just writers; they're not just producers. » (« Ils ne sont pas que des auteurs ; ils ne sont pas que des producteurs », c'est nous qui traduisons).

[11] Ce n'est qu'assez récemment que l'Université s'est réellement intéressée à ce type d'ouvrages : on étudiait Balzac, mais peu Dumas et pas du tout Sue ou Feuillantine. En outre, la prise en compte des conditions de production proprement dites est très récente dans ce type d'études. Le roman-feuilleton relève de la littérature de genre et Marc Lits souligne à juste titre que « ce n'est pas un hasard s'il y a "genre" dans "mauvais genre" et [que] nombre de recherches génériques prennent pour exemple le

populaires. Ainsi, la maison d'édition Marvel a souvent lancé des séries de *comics* issues d'autres œuvres : le personnage de *Silver Surfer / Surfeur d'argent* est tout d'abord apparu dans un épisode des *Fanstastic Four / Quatre fantastiques*. Dans le cas de l'univers DC Comics, nous pouvons citer les aventures de *Supergirl*, la cousine de Superman. La bande dessinée belge a aussi mis en œuvre ce type de dispositifs : ainsi, la série *Les Schtroumpfs* n'est-elle pas née *ex nihilo*, mais dans une autre série de bandes dessinées, *Johan et Pirlouit* : les deux héros rencontrent les petits hommes bleus lors de l'épisode « La Flûte à six trous »[12] de *Spirou Magazine* ; entrevoyant le potentiel des personnages, une série de bandes dessinées propres est lancée. De même, Franquin consacrera, à partir de 1987, des aventures au seul Marsupilami, animal découvert par Spirou et Fantasio dans l'album « Les Héritiers ». La série des albums *Rantanplan*, à partir de 1987, est bien évidemment issue de l'univers de Lucky Luke, où Rantanplan fait sa première apparition en 1962 dans l'album « Sur la piste des Dalton ». Beaucoup plus récemment, Christophe Arleston, le créateur de *Lanfeust de Troy* en 1994, a créé tout un univers fictif autour de la planète Troy, en enchaînant diverses séries de bandes-dessinées qui peuvent être analysées en termes de *spin off*[13], de suites[14] ou de *prequel*[15]. Cette complexité plus grande[16] que dans les cas précédents est parallèle à celle que connaît la télévision, qui multiplie elle aussi les formes hybrides de dérivation.

---

policier, le fantastique […] ». (Marc Lits, « De l'importance du genre en culture médiatique » in *Belphégor* (dossier : « Les genres et la culture de masse »), volume III, n° 1, décembre 2003)

[12] Cette aventure sera, lors de sa publication en album, renommée « La Flûte à six Schtroumpfs ».

[13] C'est le cas de la série *Trolls de Troy*, écrite par Arleston et dessinée par Jean-Louis Mourier, qui narre les aventures d'une famille troll deux cents ans avant le cycle de *Lanfeust de Troy*, quand les trolls étaient encore nombreux sur la planète. Hébus, un troll, est en effet un compagnon de Lanfeust dans le cycle initial. Cependant, il n'apparaît pas en tant que tel dans les *Trolls de Troy*.

[14] *Lanfeust des Étoiles* est la suite de *Lanfeust de Troy*, toujours par Christophe Arleston et Didier Tarquin. Un troisième cycle, *Lanfeust de Syxte*, est prévu pour 2009.

[15] Un *prequel* est une histoire dérivée se passant avant l'aventure initiale ; il permet souvent de raconter le passé du personnage. C'est le cas, dans l'univers de Troy, de *Gnomes de Troy*, par Christophe Arleston et Didier Tarquin, qui narre la jeunesse de Lanfeust.

[16] Cette rapide typologie des différentes séries attachées à Troy n'épuise pas en effet la totalité des cas. *Lanfeust Quest*, par Christophe Arleston et Ludolullabi, propose un total changement de format, en adaptant de nouvelles aventures de la série européenne en manga (notamment, le sens de lecture est inversé). *Légendes de Troy*, avec Arleston au scénario, narre des aventures se passant à diverses époques de Troy, selon la convenance des auteurs qui changeront à chaque numéro. *Les Conquérants de Troy*, par Arleston et Ciro Tota, raconte la colonisation de Troy.

Au cinéma, même si le procédé est bien moins courant, nous pouvons trouver quelques exemples : certains sont directement issus de l'univers de *comic books*, comme le film *Catwoman* (idem) dérivé de l'univers de Batman ; d'autres sont des créations originales, comme *An Ewok Adventure / L'Aventure des Ewoks* ou *The Battle for Endor / La Bataille d'Endor*, films dérivés du *Return of the Jedi / Retour du Jedi*[17].

Mais la source la plus directe, avec le feuilleton littéraire, de la série télévisée est la série radiophonique, qui a aussi utilisé le procédé du *spin off*. Ainsi, *Fibber McGee and Molly*[18] a donné naissance à *The Great Gildersleeve*[19] en 1941, avec le transfert du personnage d'Harold Peary's Gildersleeve qui déménage à Summerfield pour s'occuper de son neveu et de sa nièce, devenus orphelins. Un autre *spin off* a été créé à partir de *Fibber McGee and Molly* : *The Marlin Hurt and Beulah Show*[20]. Le personnage de Beulah Brown, qui avait intégré la distribution de la série première fin 1944 après avoir été créé dans la série radiophinique *Hometown Incorporated* et être apparu dans *Show Boat* en 1940 et dans *That's Life* en 1943, devint le personnage principal de sa propre série sur CBS[21].

Ce rapide tour d'horizon du *spin off* dans la fiction populaire montre la plasticité du procédé et son usage assez répandu dans les formes médiatiques qui ont précédé les séries télévisées. Il était logique qu'il connaisse, avec l'expansion croissante de la télévision dans les foyers, une plus large diffusion.

[17] Dans *The Return of Jedi / Le Retour du Jedi* apparaît une nouvelle tribu, les Ewoks, à laquelle Lucas consacrera ce qui est, au sens strict du terme, deux téléfilms (originellement diffusés à la télévision américaine, mais sortis dans les salles obscures partout ailleurs dans le monde), parallèlement à son grand œuvre cinématographique, *Star Wars / La Guerre des Étoiles*.

[18] Diffusée sur NBC de 1935 à 1959, elle est l'une des séries radiophoniques les plus longues de l'histoire de la radio américaine.

[19] Cette série fut diffusée de 1941 à 1957 sur NBC.

[20] Diffusée de 1945 à 1954 sur CBS, la série radiophonique fut ensuite adaptée à la télévision, de 1950 à 1953 sur ABC. Elle est surtout connue pour être la première *sitcom* à avoir donné le rôle principal à une comédienne afro-américaine.

[21] Nous trouvons ici, dans l'univers radiodiffusé, un précédent aux procédés utilisés par David E. Kelley ou Dick Wolf, que nous étudierons plus loin dans ce chapitre.

II. Le spin off dans la fiction télévisée sérielle.

Le *spin off* est un procédé ancien dans la fiction télévisée sérielle. Le premier cas recensé est celui de *The Adventures of Champion* (inédit en France), série de 1955 qui reprend le personnage du cheval Champion de la série *The Gene Autry Show* (inédit en France). La reprise d'un (ou plusieurs) personnage(s) d'une série première à une série dérivée est le cas le plus courant, que ces personnages soient des personnages récurrents — *Maude* (inédit en France), *The Bionic Woman / Super Jaimie*, *The Brady Brides* (inédit en France) ou *Frasier* (idem) — ou non — *Diagnosis Murder / Diagnostic Meurtre*, *Mork & Mindy* (idem), *Dirty Sally* (inédit en France) ou encore *Roxie* (inédit en France)[22]. Mais d'autres cas ont émergé, car la dérivation de séries, quelle que soit sa forme, s'est rapidement répandue à la télévision pour des raisons économiques, notamment dans le cas des séries dramatiques qui ont un coût particulièrement élevé. Michael Allen commente ainsi le cas de *CSI / Les Experts*, en mettant en perspective l'aspect économique :

> The franchise concept is certainly not new to television. *Star Trek*, originally created in 1966 by Gene Roddenberry, had generated several strands, all with the *Star Trek* prefix, including *Next Generation, Deep Space Nine* and *Voyager*. Closer to home, generically speaking, the crime drama *Law & Order* and its offshoots, *Special Victim Unit* and *Criminal Intent*, all of which are still in production, enjoy continued success in the ratings. Another reason for this replication is obviously television's endless voracious need for product to fill its schedules along with its inherent fragility, with ever more costly productions surviving or being cancelled within the first few episodes, depending on audience and critic reaction. But drama costs. It is the most expensive form of television and this is why development executives like the franchise. When you have a success like *CSI* the race is on to repeat in. In sum, networks like to play it safe, and "Franchising is perfectly suited to network television, which loathes risk to begin with"[23].

[22] Un tableau en annexe présente tous les *spin offs* que nous avons recensés à la télévision américaine.

[23] Michael Allen, « This much I know », in Michael Allen (dir.), *Reading* CSI *: Crime TV Under the Microscope*.- Londres / New York : I.B. Tauris & Co, 2007, p. 5 : « Le concept de franchise n'est absolument pas nouveau à la télévision. *Star Trek*, créé en 1966 par Gene Roddenberry, a engendré plusieurs branches, toutes avec le préfixe *Star Trek*, dont *Next Generation, Deep Space Nine* et *Voyager*. Dans un genre voisin, la série policière *New York District* et ses ramifications, *New York Unité Spéciale* et *New York Section Criminelle*, toutes encore en production, connaissent un succès continu d'audience. Une autre raison expliquant ce clonage est évidemment le besoin incessant et insatiable qu'a la télévision de produits frais pour remplir ses grilles de programmes, tout en prenant en compte sa fragilité intrinsèque, qui voit des productions de plus en plus coûteuses rester à l'antenne ou être annulées au bout de quelques épisodes seulement, selon le bon vouloir du public et

Ainsi, les chaînes sont particulièrement désireuses de proposer des séries dérivées à leur public, car elles pensent limiter les risques. Cette préférence pour cette forme de fiction explique les multiples avatars de dérivation et les confusions terminologiques aussi bien dans la bouche des créateurs et des chaînes que dans celle du public et des critiques. Tout ceci nécessite de revenir à une définition précise et rigoureuse du *spin off.*

A. Qu'est-ce qu'un spin off télévisuel ?

Comme souvent dans le cadre de la culture populaire, les mots sont peu à peu utilisés pour des situations de plus en plus diverses[24]. Il nous faut garder à l'esprit ce que nous avons analysé du champ sémantique du mot *spin off* : il s'agit d'un rejet au sens botanique. Il faut donc une série-mère installée, qui a du succès et propose une assise solide, et une série dérivée, qui garde un lien visible avec la série première tout en explorant une direction différente. Ainsi, conformément aux traditions littéraires et radiophoniques que nous avons dégagées, le *spin off* télévisuel peut mettre en place différents types de procédés :

- la reprise d'un personnage secondaire : il s'agit normalement d'un personnage secondaire récurrent qui devient le personnage principal de sa propre série. C'est le cas, par exemple, du personnage d'Angel de la série *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* qui devient la figure de proue de la série *Angel* (idem), en « emmenant » d'ailleurs avec lui un autre personnage de la série-première, Cordelia. Il peut cependant arriver que le personnage secondaire ne soit introduit que dans quelques épisodes (voire dans un seul) pour lancer la nouvelle série dérivée :

---

des critiques. Mais une série dramatique coûte cher. C'est la forme télévisuelle la plus onéreuse et c'est pourquoi les cadres en charge du développement aiment les franchises. L'enjeu, avec un succès comme *Les Experts*, c'est de faire toujours aussi bien. En résumé, les chaînes aiment la prudence et "franchiser convient parfaitement à la télévision commerciale qui, par nature, déteste prendre des risques". » (c'est nous qui traduisons)

[24] Voir sur ce point l'introduction de cette seconde partie, qui fait un premier point sur les errements terminologiques dans le domaine des séries télévisées.

Promised Land (inédit en France), dont le premier épisode a été diffusé comme un épisode spécial de *Touched by an Angel / Les Anges du bonheur* , s'intéresse ainsi à la famille Greene, mise en scène dans ce seul épisode de la série première ; le personnage Will Krudski de *Young Americans* (idem) n'est présent que dans trois épisodes de la troisième saison de *Dawson's Creek / Dawson*, puisqu'il part de Capeside pour aller à la Rawley Academy.

- La reprise d'une configuration narrative : le cas actuel le plus célèbre est celui des trois séries *CSI / Les Experts*, qui présentent, dans des lieux différents (Las Vegas, Miami, New York), le même type d'intrigues avec la même formule sous-jacente.

Il existe par ailleurs le cas de la « franchise » *Law & Order*, qui ne rentre dans aucune de ces deux catégories, en mêlant les différents modèles et en créant un cas réellement à part[25].

Dans tous ces exemples, malgré leur diversité, une constante subsiste : le genre est maintenu d'une série à l'autre. Ainsi, une série première fantastique engendre une version dérivée fantastique, une série initiale policière un *spin-off* policier… Caroline Eades parle ainsi, au sujet de ces procédés, d'intertextualité génétique[26] :

> Sur le plan structurel, la production de "spinoffs" est très répandue à la télévision américaine : cette pratique consiste à exploiter le succès d'une comédie de situation, d'un "soap opera" ou d'une série (*All in The Family* ou *The Young and The Restless*) en construisant à partir d'un de ses personnages une nouvelle émission (*Maude* et *The Jeffersons* dans le premier cas, *The Bold and The Beautiful* dans le second cas). Cette intertextualité "génétique" met l'accent sur un des éléments-clés de la fiction sérielle, à savoir la construction d'un personnage et le développement d'une relation suivie entre les téléspectateurs avec ce personnage : ce n'est pas tant la surprise et l'intensité d'actions souvent répétitives que recherche le public jour après jour, mais le plaisir d'un rendez-vous quotidien avec un personnage familier. Par ailleurs, la génération en arborescence des structures narratives

[25] Voir plus loin, dans ce chapitre, la section consacrée au *spin off* à dominante éthique, qui explique précisément les différents processus dérivationnels mis en place par Dick Wolf.
[26] Ce concept semble assez proche, dans ce que Caroline Eades en dit, de l'architextualité chez Gérard Genette.

> permet de différencier radicalement le caractère unique et original du récit littéraire ou cinématographique et la structure chaînée et proliférante de la production télévisuelle telle qu'elle se manifeste dans les "spinoffs", les feuilletons, les séries à l'intérieur d'un même réseau de télévision ou d'un pays à l'autre par l'achat ou l'imitation de concepts d'émissions[27].

Nous reviendrons plus tard sur le plaisir du public d'une série dérivée. Deux points sont à souligner dans cette citation : comme dans le cas de l'intertextualité de façon plus globale, les phénomènes de reprise sont considérés comme propres à la télévision par la majorité des chercheurs s'intéressant à ces questions, alors qu'ils sont propres à toute la culture populaire, y compris dans ses manifestations littéraires ou cinématographiques ; le concept d' « intertextualité génétique » implique le plus souvent, pour les cas des séries dérivées, une intertextualité générique.

Ainsi, nous ne considérerons pas comme des *spin offs* des séries télévisées écrites à la suite d'un épisode d'une série anthologique. En effet, la plupart du temps, même si l'idée est reprise, la distribution est modifiée. En outre, le système de production est forcément différent. Les séries anthologiques ont été limitées dans le temps, les séries concernées ne sont donc pas dans les bornes chronologiques de notre étude. Nous pouvons cependant citer, à titres d'exemples, les plus connues des séries issues d'anthologie : *Kolchak : The Night Stalker / Dossiers brûlants*[28], *The Six Million Dollar Man / L'Homme qui valait trois milliards*[29], *Starsky and Hutch / Starsky et Hutch*[30], *Wonder Woman* (idem)[31] n'ont d'abord existé que sous la forme

[27] Caroline Eades, « La réflexivité télévisuelle aux États-Unis » in Pierre Beylot (dir.), *La Télévision au miroir, op. cit.*, p. 68. Il nous semble que l'approche de Caroline Eades souffre de l'*a priori* bien français consistant à dévaloriser les fictions télévisées, sous couvert de leur industrialisation, par rapport aux fictions littéraires et cinématographiques, alors que nous retrouvons en grande part, comme nous l'avons montré, les mêmes procédés dans ces différents types de fiction.

[28] Le double téléfilm « The Night Stalker » / « The Night Strangler » fut diffusé les 11 et 16 janvier 1972, la série proprement dite commença le 13 septembre 1974, avec la distribution originale des téléfilms.

[29] Trois téléfilms précédèrent la série. Le premier, connu sous deux titres, « The Six Million Dollar Man » et « The Moon and the Desert », fut diffusé le 7 mars 1973. Lee Majors jouait Steve Austin (il l'incarnera jusqu'à la fin de la série) et le rôle du Dr Rudy Wells était tenu par Martin Balsam. Le second, « Wine, Women and War », fut diffusé le 20 octobre 1973, avec Alan Oppenheimer pour incarner le Dr Rudy Wells (ce qu'il fera aussi dans la série). Le troisième fut diffusé le 17 novembre 1973, sous le titre « The Solid Gold Kidnapping ». La série ne commença réellement que le 18 janvier 1974.

[30] L'épisode « Starsky and Hutch » fut diffusé le 30 avril 1975. La série commença le 10 septembre 1975, avec la même distribution que le téléfilm, à l'exception du rôle du capitaine Dobey (incarné par Richard Ward dans le téléfilm ; par Bernie Hamilton dans la série).

d'une histoire de l'*ABC Movie of the Week*[32] (dont le titre même montre bien que la forme n'était pas celle de la série, mais de l'unitaire) ; *Happy Days* (idem)[33] vient de *Love, American Style* ; *The Twilight Zone / La Quatrième Dimension*[34] et *The Untouchables / Les Incorruptibles*[35] sont issus du *Westinghouse Desilu Playhouse*. Parmi ces séries, une se distingue, *Happy Days* (idem), puisque dans l'un des épisodes de la série, ce sont des extraits de l'épisode de *Love, American Style* qui sont utilisés pour un *flash back*, manifestant ainsi un lien direct entre la série d'anthologie et le feuilleton.

Sont aussi exclus de la catégorie du *spin off* les suites d'une série existante, les *remakes* et les changements de nom qui affectent parfois certaines séries au cours de leur existence. Les deux dernières catégories renvoient d'ailleurs à d'autres concepts que celui du *spin off* dans la typologie de Thom Holbrook, la première étant le *revival* et la seconde le *series revamp*. Souvent, les phénomènes s'entremêlent : ainsi, *The Bionic Woman / Super Jaimie*, en 1976, est une série dérivée de *The Six Million Dollar Man / L'Homme qui valait trois milliards*, puisque le personnage de Jaimie Sommers, petite amie du Steve Austin, incarne le rôle titre de la série dérivée. Puis, en 2007, est diffusée la série *Bionic Woman* (idem), un *revival* de la série de

---

[31] L'épisode « The New Original Wonder Woman » a été diffusé le 7 novembre 1975. La série commença le 21 avril 1976 avec la distribution du téléfilm.

[32] L'*ABC Movie of the Week* est davantage senti comme une case de programmation que comme une anthologie (alors que les deux autres cas que nous citons, *Love, American Style* et *Westinghouse Desilu Playhouse*, du fait peut-être qu'ils ont un hôte et/ou un producteur facilement identifiables, sont définies comme des anthologies et pas autrement). De ce fait, les téléfilms unitaires d'ABC qui sont à l'origine des séries que nous avons citées sont classés, sur le site de référence tv.com, avec les épisodes des séries proprement dites, et non pas avec les autres épisodes de l'anthologie, comme c'est le cas des deux autres programmes que nous citons.

[33] L'épisode « Love & the Happy Days » fut diffusé le 25 février 1972, tandis que le premier épisode de la série *Happy Days* (idem) fut diffusé le 15 janvier 1974. Ron Howard (incarnant la rôle de Richie Cunningham), Marion Ross (Marion Cunningham) et Anson William (Potsie) gardèrent leur rôle dans la série, tandis que Harold Gould fut remplacé par Tom Bosley pour le rôle d'Howard Cunningham et que Susan Neher laissa le rôle de Joanie à Erin Moran.

[34] *The Twilight Zone / La Quatrième Dimension* étant elle-même une série anthologique, nous sommes face à une anthologie donnant naissance à une autre anthologie. L'épisode « The Time Element » fut diffusé le 10 novembre 1958 et la série commença le 1er octobre 1959.

[35] Le double épisode « The Untouchables » fut diffusé les 20 et 27 avril 1959 et le premier épisode de la série le 15 octobre 1959. Ce double épisode traitant l'histoire des Incorruptibles depuis la création de la brigade jusqu'au procès d'Al Capone, la série commence sept mois après le procès. Seuls Robert Stack (incarnant Eliot Ness), Abel Fernandez (William Youngfellow), Bruce Gordon (Frank Nitti) et Franck Wilcox (Assistant du procureur Beecher Asbury) ont repris leur rôle pour la série. Les rôles de Martin Flaherty, Jack Rossman et LaMarr Kane ont été repris par de nouveaux acteurs. Quant à Nicholas Georgiade et Paul Picerni, incarnant deux mafieux dans le double épisode du *Westinghouse Desilu Playhouse*, ils ont repris des rôles différents dans la série : le premier, celui de l'agent Enrico Rossi dès le pilote ; le second celui de l'agent Lee Hobson dans la deuxième saison.

1976 qui n'est pas à proprement parler un *spin off* puisque le programme est fondé sur la nostalgie de la série première et que le rôle-titre n'est pas joué par la même actrice. La rupture chronologique et la notoriété de la série antérieure permettent souvent de distinguer facilement *spin off* et *revival*. La différence entre *spin off* et *series revamp* peut être plus difficile à cerner parce qu'il n'y a pas ce décalage chronologique : un *series revamp* prend la suite directe de la série première. Et quand la série première a déjà donné naissance à des *spin offs*, la situation peut être complexe. Ainsi, *All in the Family* (idem), série créée en 1971, a généré cinq autres séries. Quatre sont des *spin offs* : *Maude* (inédit en France), en 1972, qui reprend le personnage de Maude Findlay, la cousine d'Edith Bunker ; *The Jeffersons* (inédit en France), en 1975, qui narre les aventures des voisins des Bunker après leur déménagement ; *Gloria* (inédit en France), en 1982, qui reprend le personnage de Gloria Bunker, la fille d'Edith et d'Archie, après avoir divorcé de Mike ; et *704 Hauser* (inédit en France), en 1994, qui se passe dans l'appartement qu'occupaient les Bunker dans *All in the Family* (idem)[36]. En revanche, la série *Archie Bunker's Place* (inédit en France), qui commence en 1979 quand s'arrête *All in the Family* (idem), présente un autre aspect du personnage Archie Bunker, le personnage principal de la série première : alors que la majeure partie des scènes d'*All in the Family* (idem) se passait dans l'appartement familial, *Archie Bunker's Place* (inédit en France) met principalement en scène le café qu'a acheté Archie dans la huitième saison d'*All in the Family* (idem). Il s'agit ainsi, par l'intermédiaire de ce que Thom Holbrook appelle le *renaming* (un « renommage »), d'un *series revamp*.

B. Une rapide histoire du spin off télévisuel.

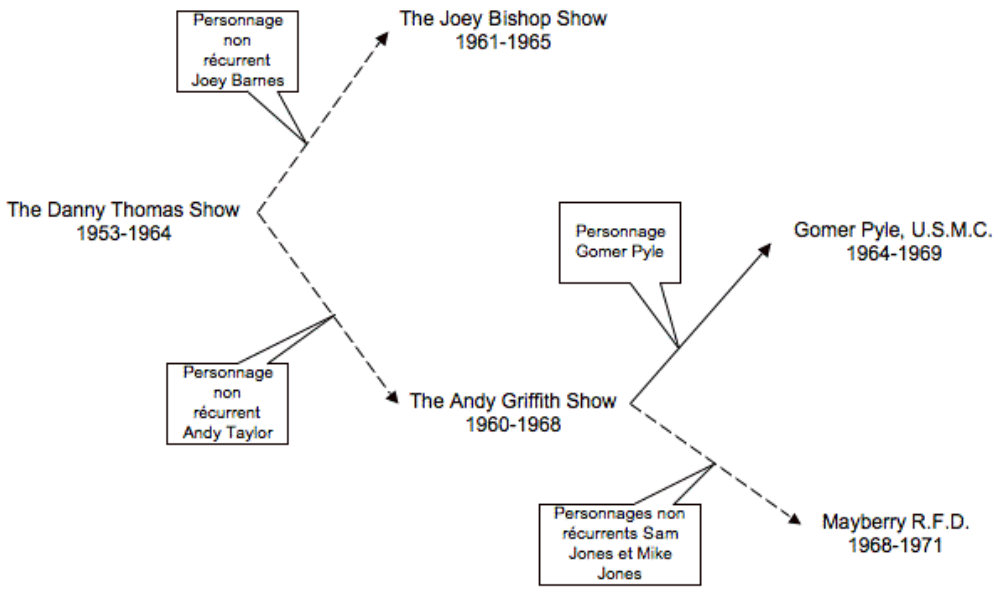
Ces distinctions principales étant posées, nous pouvons maintenant nous intéresser à l'évolution du *spin off* à la télévision américaine. La configuration prototypique du *spin off* — une série dérivée par le biais d'un personnage secondaire régulier de la série-mère — est le cas du premier d'entre eux, *The Adventures of*

[36] Notons que deux de ces *spin offs* ont eu leur propre série dérivée : *Maude* (inédit en France) a donné naissance à *Good Times* (inédit en France) en 1974, par la reprise du personnage de Florida Evans, et *The Jeffersons* (inédit en France) ont engendré *Checking In* (inédit en France) en 1981 à travers la reprise du personnage de Florence Johnston.

Champion (inédit en France). Mais très rapidement, l'intérêt économique du dispositif du *spin off* a été perçu et des formes moins pures sont apparues : par exemple, *Wanted Dead or Alive / Au nom de la loi*, qui n'est dérivé de *Trackdown* (inédit en France) que par le biais d'un personnage apparu dans un seul épisode ; ou encore *Bourbon Street Beat*, qui dérive de *77 Sunset Strip* (inédit en France) par son seul concept transplanté dans un autre lieu. Notons que ces trois exemples sont issus de la préhistoire de la télévision (de 1955 à 1959) et que ce qui a parfois été perçu comme une innovation (les trois séries *CSI / Les Experts*, par exemple) ne faisait que reprendre un schéma ancien de la fiction télévisée américaine (*77 Sunset Strip* qui a donné naissance à trois séries inédites en France fondées sur le même principe, *Bourbon Street Beat*, *Hawaiian Eye* et *Surfside Six*).

Ainsi, assez rapidement, la série dérivée a pu devenir une forme relativement artificielle pour lancer un nouveau programme qui n'avait qu'un lien assez lâche avec la série initiale : au lieu d'avoir un personnage secondaire régulier auquel on offrait sa propre fiction, un personnage qui n'avait pas vocation à rester dans la distribution de la série première était introduit pour le présenter au public et légitimer la relation entre cette série et le nouveau programme à venir.

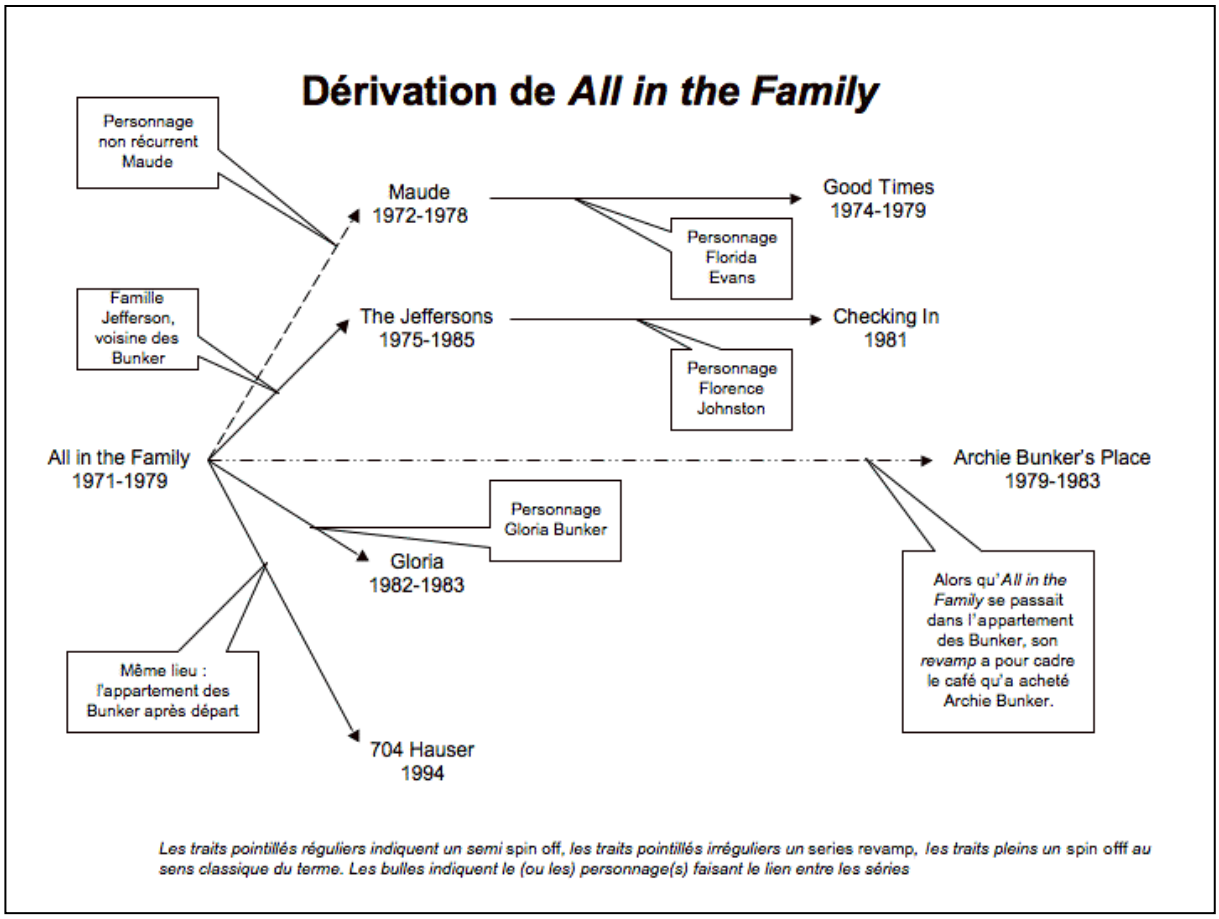
Dérivation de *The Danny Thomas Show*



Les traits pointillés indiquent un semi spin off, *les traits pleins un* spin offf *au sens classique du terme. Les bulles indiquent le (ou les) personnage(s) faisant le lien entre les séries.*

Ce fut souvent le cas dans la dérivation de *The Danny Thomas Show*, série inédite en France (voir le schéma ci-dessous) : une seule des séries dérivées (de surcroît au second niveau de dérivation) est réellement un *spin off* au sens plein du terme[37].

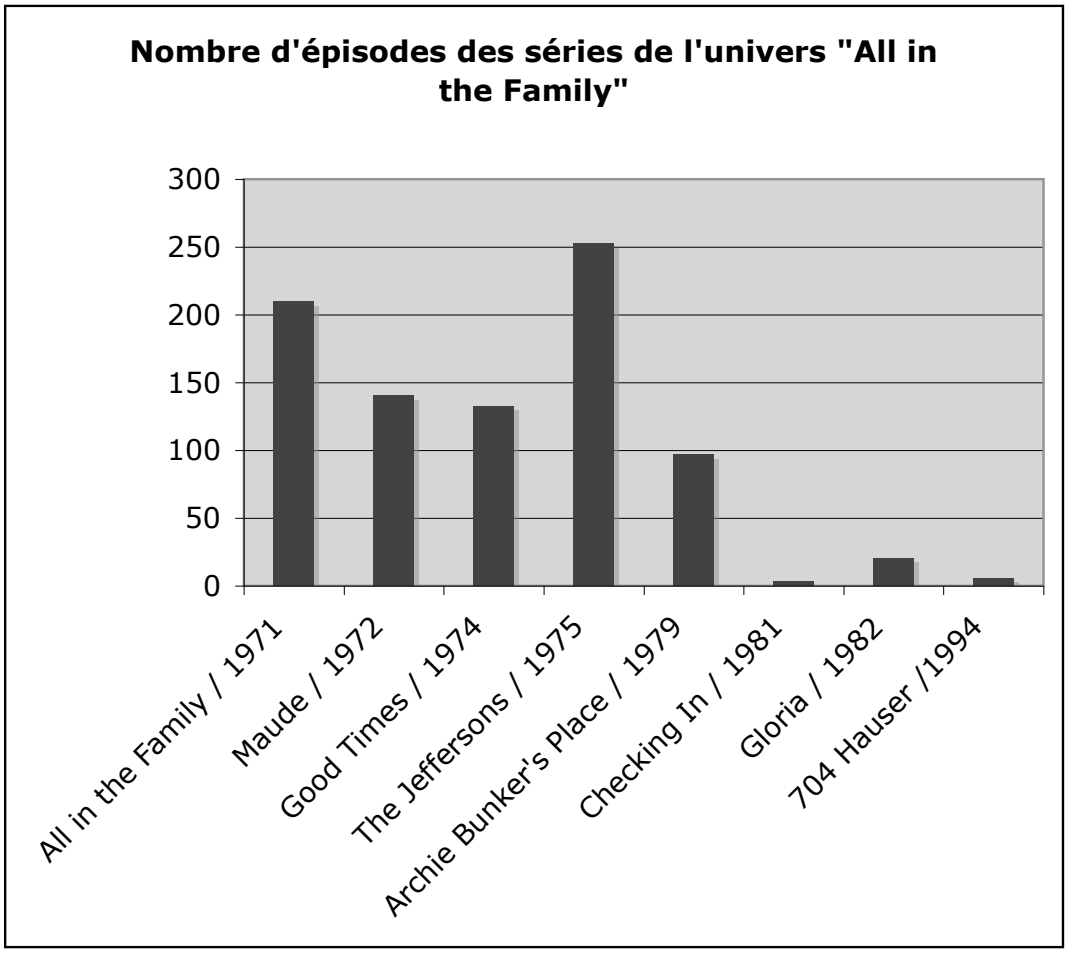
Ce cas est un des plus complexes des premières années de la télévision, avec celui de *77 Sunset Strip* (inédit en France), d'autant que le phénomène du *spin off* reste encore assez marginal — de 1955 à 1969, on compte en moyenne un *spin off* par an. Le rythme s'accélère dès la décennie suivante, pour passer à une moyenne de trois *spin offs* par an, chiffre qui restera assez stable jusqu'en 1999[38].



[37] Pour les cas de personnages introduits uniquement pour lancer une nouvelle série, les auteurs du *Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows* (*op. cit.*) parlent de *semi spin off*.
[38] Le décompte précis donne trois *spin offs* par an pour les années 1970 et descendra légèrement à 2,6 par an de 1980 à 1999.

Le cas d'*All in the Family* (idem) est à ce titre exemplaire, enchaînant séries dérivées et nouvelles dérivations de séries dérivées de 1972 (avec *Maude*, série inédite en France) à 1994 (avec *704 Hauser*, également inédite en France).

L'univers *All in the Family* (idem) est intéressant aussi en ce qu'il montre que le pouvoir du simple *spin off* s'est émoussé au fil du temps. Si, dans les premiers temps, le public semblait assez comblé par les dérivations des séries qu'il appréciait, un mouvement de désintérêt ou, du moins, la fin d'un aspect mécaniste de transfert du public a émergé. L'évolution du nombre d'épisodes des différentes séries de la galaxie *All in the Family* (idem), sur presque vingt-cinq ans, est à ce titre instructive.



Les séries *All in the Family* (idem)*, Maude* (inédit en France)*, Good Times* (inédit en France) et *The Jeffersons* (inédit en France), toutes créées dans la première moitié des années 1970, sont des succès, dépassant les cent épisodes[39]. *Archie Bunker's Place* (inédit en France), le *series revamp* de 1979, marque clairement le pas, bien que restant un succès honorable (avec quatre-vingt-dix-sept épisodes). En revanche, les trois autres séries sont des échecs cuisants : *Checking In* (inédit en France) est annulée au bout de quatre épisodes ; *Gloria* (inédit en France) fait un peu mieux avec vingt et un épisode ; *704 Hauser* (inédit en France), plus de vingt ans après le premier *spin off*, n'a duré que six épisodes.

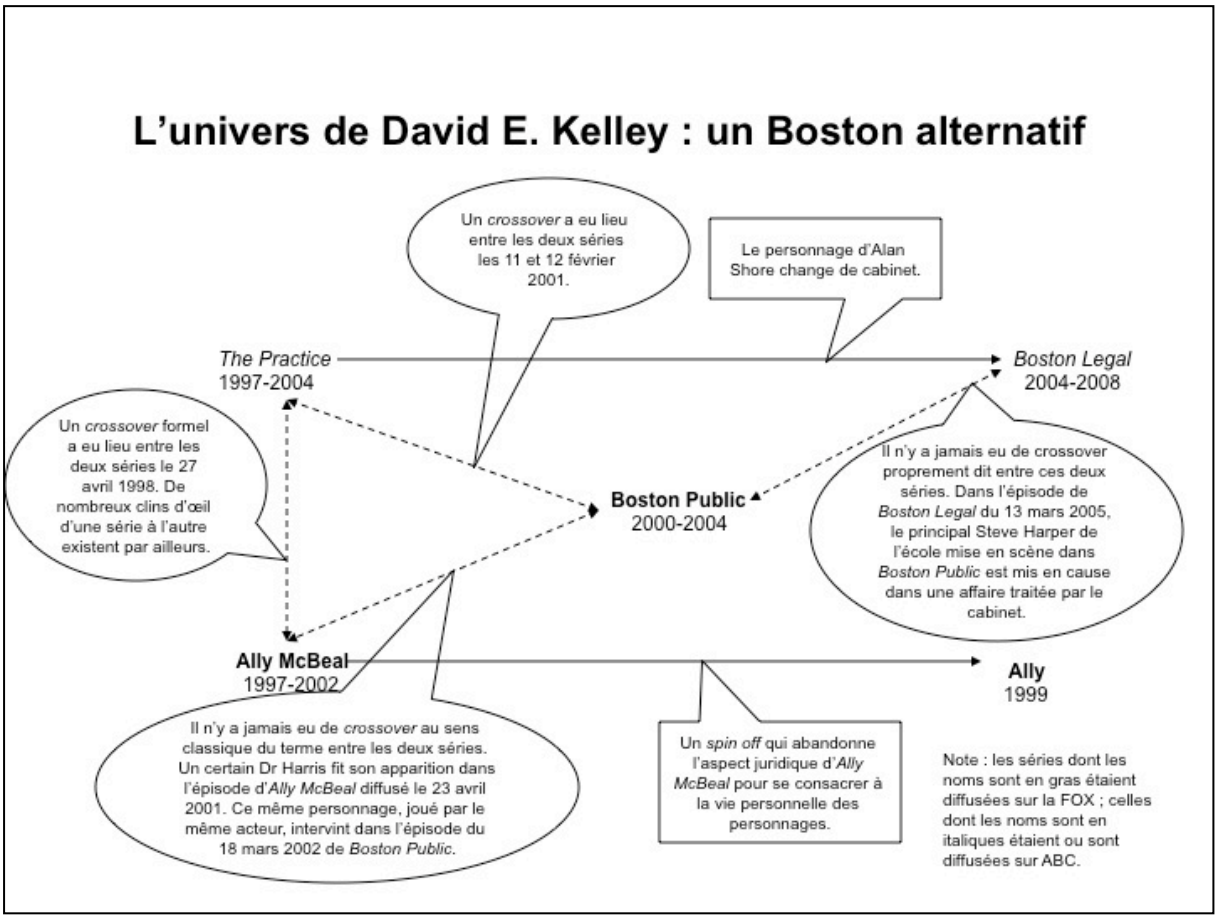
Évidemment, plusieurs critères expliquent ces échecs successifs, la télévision étant une réalité complexe. La proximité avec la série de départ, qu'elle soit chronologique ou par rapport au niveau de dérivation, est sans doute un facteur déterminant : les séries dérivées qui réussissent le mieux sont *Maude* (inédit en France), qui est le premier *spin off* un an après le début de la série première, et *The Jeffersons* (inédit en France), série qui opère par transfert de plusieurs personnages de premier plan.

Cependant, ces échecs expriment bien la fin des « vieilles recettes » de la télévision : le public est devenu plus exigeant, en relation avec l'accroissement de sa connaissance de la télévision et de son alphabétisation médiatique[40]. Les chaînes continuent à produire des séries dérivées, mais ce n'est plus suffisant et d'autres dispositifs sont mis en place, souvent en complément de ce dispositif. David E. Kelley, en mêlant *spin offs*, *crossovers* et citations entre programmes, utilise toutes les recettes éprouvées pour que chacune de ses séries se renforce l'une l'autre et que le public, avide de ces clins d'œil, soit satisfait[41].

Nous aurons l'occasion de revenir sur le cas de David E. Kelley, notamment parce qu'il est le premier à mettre en place un réel *crossover* entre deux séries sur des chaînes différentes[42]. Ce qu'il est intéressant de souligner, dans la cadre d'une

[39] Le seuil de cent épisodes n'est pas que psychologique. C'est en effet le nombre que doit atteindre une série télévisée pour pouvoir entrer sur le marché de la *syndication* (c'est-à-dire celui des rediffusions sur les multiples chaînes locales américaines). Sans ces cent épisodes, la deuxième vie d'une série est compromise.
[40] Nous renvoyons bien évidemment ici au concept de *TV literacy* dont nous avons déjà parlé.
[41] Voir le schéma de la page suivante.
[42] Voir la chapitre suivant consacré au *crossover*.

histoire du phénomène du *spin off*, c'est le cas de la série *Ally* (idem), qui est ce que nous pourrions appeler un *spin off* « transgenre »[43]. En effet, *Ally McBeal* (idem) est un *dramedy* judiciaire, d'une durée de soixante minutes. *Ally* (idem) est une sitcom de trente minutes, qui a totalement quitté la sphère juridique pour se centrer sur les problèmes personnels et sentimentaux des personnages. La série fut annulée au bout de sept épisodes diffusés : le public n'a pas suivi. Nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il a fait une overdose d'Ally et que la nouveauté attendue de la série dérivée n'était pas au rendez-vous — *Ally* (idem) étant en grande partie un « recyclage » d'épisodes d'*Ally McBeal* (idem). Cependant, si ce type de dérivation transgenre pouvait rencontrer du succès dans le passé — comme le montre le cas de *Lou Grant* (idem) —, à la fin des années 1990, quand s'amorce le déclin des *spin offs*, les productions de ce genre ne rencontrent plus leur public.



[43] À y regarder rapidement, on pourrait penser qu'il s'agit d'un *series revamp*, c'est-à-dire d'une nouvelle orientation de la série. Cependant, cette hypothèse n'est pas acceptable puisque les deux séries en question ont été diffusées lors d'une même saison télévisuelle.

Ainsi, *Lou Grant* (idem) en 1977 se distingue très clairement de sa série-mère, *The Mary Tyler Moore Show* (idem). Cette dernière est une sitcom, d'une durée de trente minutes, dont un des personnages, Ed Asner, est le rédacteur léthargique d'une émission de télévision locale. Dans *Lou Grant* (idem), il devient un journaliste de presse écrite, noble et ambitieux, et la série, d'un format de soixante minutes, est un *drama*. Les deux séries furent un succès : *The Mary Tyler Moore Show* (idem) fut diffusée pendant sept saisons, *Lou Grant* (idem) pendant cinq saisons. Le public a suivi, sans doute parce que les deux séries étaient de qualité et de bonne facture, et que cette dérivation a eu lieu lors du pic de créations des *spin offs*. Cependant, *Lou Grant* (idem) reste une exception et les autres cas de dérivations transgenres ont été des échecs, souvent cuisants[44]. En 1996, la sitcom *Public Morals* (inédit en France) est créée à partir du *drama* policier *NYPD Blue / New York Police Blues*. L'assistant administratif John Irvin, qui travaille dans les bureaux au-dessus de la brigade criminelle, est engagé dans la Brigade des Mœurs, ce qui est l'événement qui crée la série dérivée. Ce *spin off* est remarquable à deux points de vue : celui du changement de format (d'un *drama* de soixante minutes à une *sitcom* de trente minutes) et celui du statut de John Irvin. En effet, le fonctionnement normal du *spin off* est le suivant : le personnage secondaire d'une série A devient le personnage principal d'une série B. Or, dans *Public Morals* (inédit en France), John Irvin reste un personnage secondaire[45]. La série est tellement mal reçue, même avant sa diffusion, qu'un seul de ses épisodes fut diffusé[46].

Si les simples *spin offs* sont moins dans l'air du temps et que l'innovation consistant à changer de format ne fonctionne pas, il faut trouver d'autres moyens de capter le public et de le contenter. David E. Kelley, en construisant un Boston alternatif peuplé de personnages qui se rencontrent comme il arrive dans la vie

[44] D'où, sans doute, l'analyse de Caroline Eades en termes d'intertextualité génétique.
[45] Ces échanges de personnages secondaires, entre deux séries entretenant par ailleurs d'autres liens de dérivation, seront en revanche largement utilisés dans le cadre des réalités partagées (voir *infra*).
[46] John Irvin retrouva donc très rapidement son rôle dans *N.Y.P.D. Blue / New York Police Blues*.

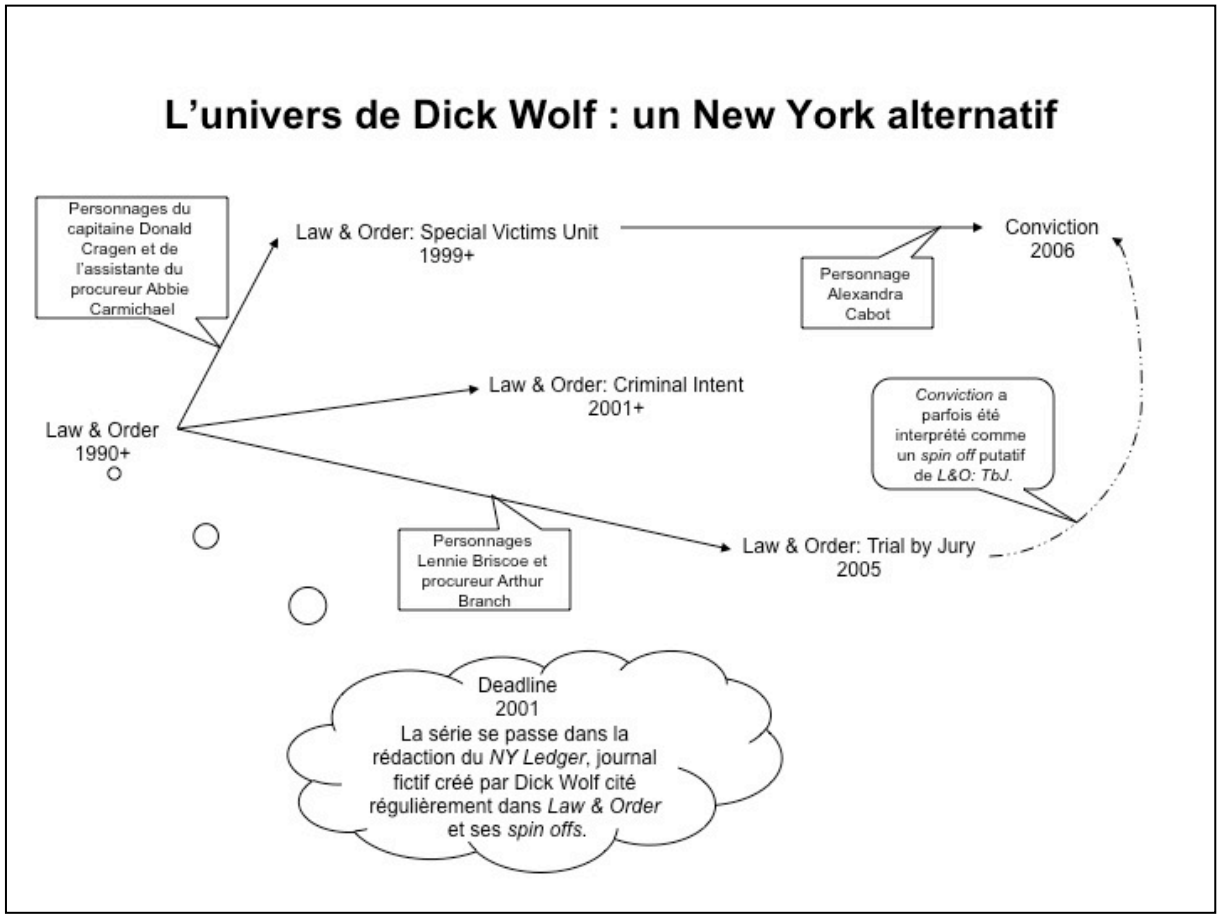
courante (voir figure ci-dessus), a exploré une voie nouvelle. Dick Wolf, en créant pour sa part, un New York alternatif à coup de *spin offs* et de *crossovers* et en montant de toutes pièces une réalité partagée entre ses séries, va plus loin encore.

L'histoire du New York alternatif de Dick Wolf commence on ne peut plus classiquement : sa série *Law & Order / New York District* rencontre un succès massif[47], il est décidé de lui donner une série dérivée. Ce sera, en 1999, *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*, avec le personnage d'Abbie Carmichael, qui est présente dans *Law & Order / New York District* au moment du lancement du *spin off*, et celui du capitaine Donald Cragen, qui avait quitté la brigade mise en scène dans la série première en mai 1993. Deux ans plus tard est lancé *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, qui n'est qu'un *spin off* de façade, puisqu'aucun personnage de la série première n'est présent au début de la série. Ce ne sera que lors de la cinquième saison que Mike Logan, un des anciens inspecteurs de *Law & Order / New York District*, intégrera la brigade présentée dans la série[48]. En 2005, avec le lancement de *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, nous suivons l'équipe d'enquêteurs du procureur Arthur Branch (qui a aussi dans sa circonscription le commissariat de *Law & Order / New York District* et celui de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*). Dans cette équipe, nous retrouvons Lennie Briscoe, inspecteur de *Law & Order / New York District* de novembre 1992 à mai 2004.

Ce sont ces quatre séries qui forment, au sens strict, la « franchise *Law & Order* ». Cependant, Dick Wolf a continué à développer d'autres séries qu'il a liées, d'une manière plus ou moins lâche, aux séries précédentes. Ainsi, en 2001, lance-t-il *Deadline / Enquêtes à la Une*, un *drama* journalistique, très éloigné *a priori* de son univers habituel.

[47] Ce succès, cependant, n'arriva qu'après un démarrage difficile : ce sont les rediffusions des premiers épisodes de *Law & Order / New York District* sur une autre chaîne qui vont drainer un nouveau public et permettre à la série d'obtenir sur NBC des audiences tout à fait satisfaisantes.

[48] Cependant, il peut arriver que des personnages secondaires de *Law & Order / New York District* ou de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* apparaissent dans des épisodes de *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, comme le médecin expert psychiatrique Skoda.



Cependant, les policiers new yorkais ne sont pas loin : *Deadline / Enquêtes à la Une* met en scène les journalistes du *New York Ledger*, journal lu par les personnages des séries *Law & Order* et souvent vu à l'écran lors des épisodes[49]. Nous ne sommes donc pas face à un *spin off*, mais à la création d'une réalité partagée entre différentes séries. En 2006, en revanche, Dick Wolf lance une véritable série dérivée, *Conviction* (idem), qui donne le premier rôle à Alexandra Cabot, personnage de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*. Cette série juridique se situe dans l'un des parquets de New York, comme *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, dont *Conviction* (idem) reprend les

[49] En effet, dès qu'une « une » de journal était nécessaire à l'écran pour le bon déroulement de l'intrigue, les équipes de la décoration créaient un numéro du *New York Ledger*.

décors et l'angle (un traitement juridique plutôt que policier), bien qu'elle soit la première à ne pas reprendre dans son titre l'accroche « *Law & Order* ». À travers toutes ses séries, Dick Wolf met ainsi en scène un New York parallèle au nôtre, qui a sa propre réalité sur le petit écran, d'une manière bien plus efficace qu'avec la simple création de *spin offs* les uns derrière les autres.

Ainsi, l'histoire du *spin off* à la télévision américaine montre que ce dispositif particulier a peu à peu perdu de sa force : les créateurs et scénaristes l'ont donc parallèlement associé à d'autres types de reprises intertextuelles pour satisfaire les attentes du public.

III. Une approche rhétorique du spin off.

Dans tous les cas, la création d'un *spin off* repose bien évidemment sur le succès d'une série première, qu'on désire prolonger ou réitérer. Il y a donc là très clairement un travail autour de l'axe ethos-pathos construit par le programme : ethos que l'on souhaite transférer d'un programme à l'autre ; pathos que l'on souhaite reproduire. Cependant, si personne, à ce jour, n'a mis en relation pôles de la rhétorique et dispositif du *spin off*, quelques chercheurs se sont intéressés à ce procédé, notamment du point de vue de la transfictionnalité.

A. Les différentes typologies des spin offs.

Stéphane Bénassi a jeté les bases d'une telle classification lors de son intervention « Vers une sérialité complexe dans les fictions plurielles » dans le cadre de la journée « Ouvrir la sérialité[50] ». Cette typologie est fondée sur celle qu'il a proposée dans sa thèse sur les différents types de fictions feuilletonesques et sérielles. Il distingue ainsi, dans le cas de la transfictionnalité à la télévision :

- le processus transfictionnel homodiégétique d'autonomisation par extension, dans le cas des *spin offs* de séries canoniques ou de séries

[50] Journée d'étude organisée par l'IRCAV, sous la direction de Guillaume Soulez, le 16 juin 2005 à l'Université Paris III.

feuilletonesques où un personnage issu d'une série devient le pivot de la série seconde : le *drama Kate Loves A Mystery / Mme Columbo*, issue de la célèbre série *Columbo* (idem), ou la sitcom *Joey* (idem) qui a succédé à *Friends* (idem) ;

- le processus transfictionnel homodiégétique d'autonomisation par ramification, dans le cas des *spin offs* de séries à héros multiples ou de feuilletons sérialisants qui transposent le même type d'action à un autre endroit : nous pouvons citer, pour le cas de séries à héros multiples, les différents *CSI / Les Experts* et, pour le feuilleton sérialisant, le cas de *Knots Landing / Côte Ouest*, série dérivée de *Dallas* (idem)[51].
- Le processus transfictionnel homodiégétique de reconnaissance, dans le cas de *crossovers* de feuilletons sérialisants ;
- Le processus transfictionnel homodiégétique introductif de reconnaissance quand, dans une série canonique à héros multiples, un cross-over sert d'introduction à un *spin off*[52] ;
- Le processus transfictionnel interdiégétique de reconnaissance dans le cadre de *crossover* entre deux séries canoniques à héros multiples, par exemple dans le cas des *crossovers* entre *Homicide : Life on the Street / Homicide* et *Law and Order / New York District*.

Cette typologie, inspirée des travaux de Gérard Genette et des outils de l'étude de la transfictionnalité en littérature, a l'avantage d'être extrêmement précise mais est, d'après nous, trop rigide pour épouser la très grande vitalité des procédés de dérivation et de citation des séries télévisées américaines, qui ne cessent de se complexifier (par exemple, cette typologie ne permet pas d'analyser les *crossovers* non introductifs entre deux *spin offs* ou le phénomène de réalité partagée). En outre,

[51] Il faut noter qu'il n'est pas tout à fait vrai de dire que *Knots Landing / Côte Ouest* est dérivée de *Dallas* (idem). En effet, Michael Filerman et David Jacobs ont d'abord présenté à CBS le projet de *Knots Landing / Côte Ouest*. Mais la chaîne, à cette époque, ne s'intéressait pas aux malheurs conjugaux de la classe moyenne. Elle voulait une série plus clinquante. Les deux scénaristes, au lieu de réécrire leur projet, en proposent un autre : *Dallas* (idem). La chaîne produit cette dernière série et, après son succès, décide de tourner *Knots Landing / Côte Ouest* qui, du point de vue chronologique à l'antenne, est bien dérivée de *Dallas* (idem) mais qui, du point de vue de la création, est la série-mère de cette dernière.

[52] C'est ce que nous avons appelé, à la suite des auteurs du *Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows* (*op. cit.*), des *semi spin offs.*

les enjeux rhétoriques de la transfictionnalité sont difficilement saisissables à travers cette typologie. Nous préférerons donc une typologie plus sommaire, mais plus plastique et mieux adaptée à notre champ de recherche. Nous distinguerons ainsi :

- les *spin offs* à dominante pathétique, qui opèrent par reprise d'un ou plusieurs personnages, voire d'un lieu : *Knots Landing / Côte Ouest, Joey* (idem)*, Angel* (idem)… ;
- les *spin offs* à dominante logique, qui opèrent par reprise d'une structure diégétique : les séries dérivées de *77 Sunset Strip* (inédit en France), *CSI / Les Experts ;*
- les *spin offs* à dominante éthique, qui opèrent par création d'un label, d'une image de marque : *Law and Order / New York District*.

Cette répartition fait ainsi coïncider pôles rhétoriques et procédés mis en œuvre pour dériver un nouveau programme d'une série existante : les *spin offs* tels *Angel* (idem) ou *Joey* (idem) s'appuient plutôt sur le pathos, par le biais de la relation entre les téléspectateurs et les personnages ; les séries *CSI / Les Experts* sont plutôt fondées sur le logos, par la reprise d'un même schéma narratif ; la « franchise *Law and Order* », quant à elle, s'appuie plutôt sur la dimension éthique de l'instance auctoriale. À cette tripartition s'ajoutent bien évidemment deux éléments : par la dimension ludique du procédé, toute série dérivée a une dimension pathétique ; la dimension éthique est également toujours présente, puisque le *spin off* s'appuie sur la reconnaissance et le succès de la série première. C'est pourquoi nous parlons de dominantes, le *spin off* n'étant pas saisissable à travers le seul prisme d'une analyse mécaniste.

B. Fonctionnement rhétorique du spin off.

Dans le cas de la fiction, la notion d'*ethos* s'éloigne de sa conception traditionnelle rhétorique. En effet, les qualités de l'orateur telles l'honnêteté, sa noblesse, son autorité, sa maturité, n'ont pas vraiment de raison d'être dans un discours à régime de fiction[53]. D'autre part, la notion d'orateur elle-même doit être

[53] Nous ne parlons pas de régime d'art car la fiction télévisée, contrairement à la littérature, n'a pas encore un statut artistique affirmé et socialement accepté. Cependant, nous ferons remarquer que

retravaillée car, nous l'avons vu, l'énonciation télévisuelle est polyphonique : au créateur de la série s'ajoutent le (ou les) scénariste(s) de l'épisode, le réalisateur, le (ou les) producteur(s) exécutif(s)[54], la chaîne[55] qui diffuse le programme… Nous sommes ainsi face à ce que nous appellerons un *ethos partagé* et, selon les situations et le contexte, c'est telle ou telle composante de cet *ethos partagé* qui sera créditée de telle ou telle qualité.

Quant au fait que le discours étudié soit un discours à régime de fiction, il nous oblige aussi à redéfinir les qualités de l'« orateur » ; il s'agira plutôt, dans les cas de transfictionnalité, d'une promesse de recréation d'un plaisir partagé auparavant avec la série première. Mais cette dernière ne devra pas être une copie servile de l'original : une part de nouveauté est attendue. Nous sommes ainsi face à une promesse[56] jouant à la fois sur le plan de l'identité et celui de l'altérité. Se retrouve, avec cette notion de promesse, l'idée d'horizon d'attente et de pacte construit entre le producteur du discours et son récepteur. Les trois pôles traditionnels de la rhétorique sont ainsi mis en tension : cette promesse, qui lie l'orateur et son auditoire, se matérialise dans le discours produit. Ce discours (*logos*) créera, s'il touche à son but, le plaisir de l'auditoire (*pathos*) et confirmera, par un phénomène de rétroaction, l'image de l'orateur (*ethos*).

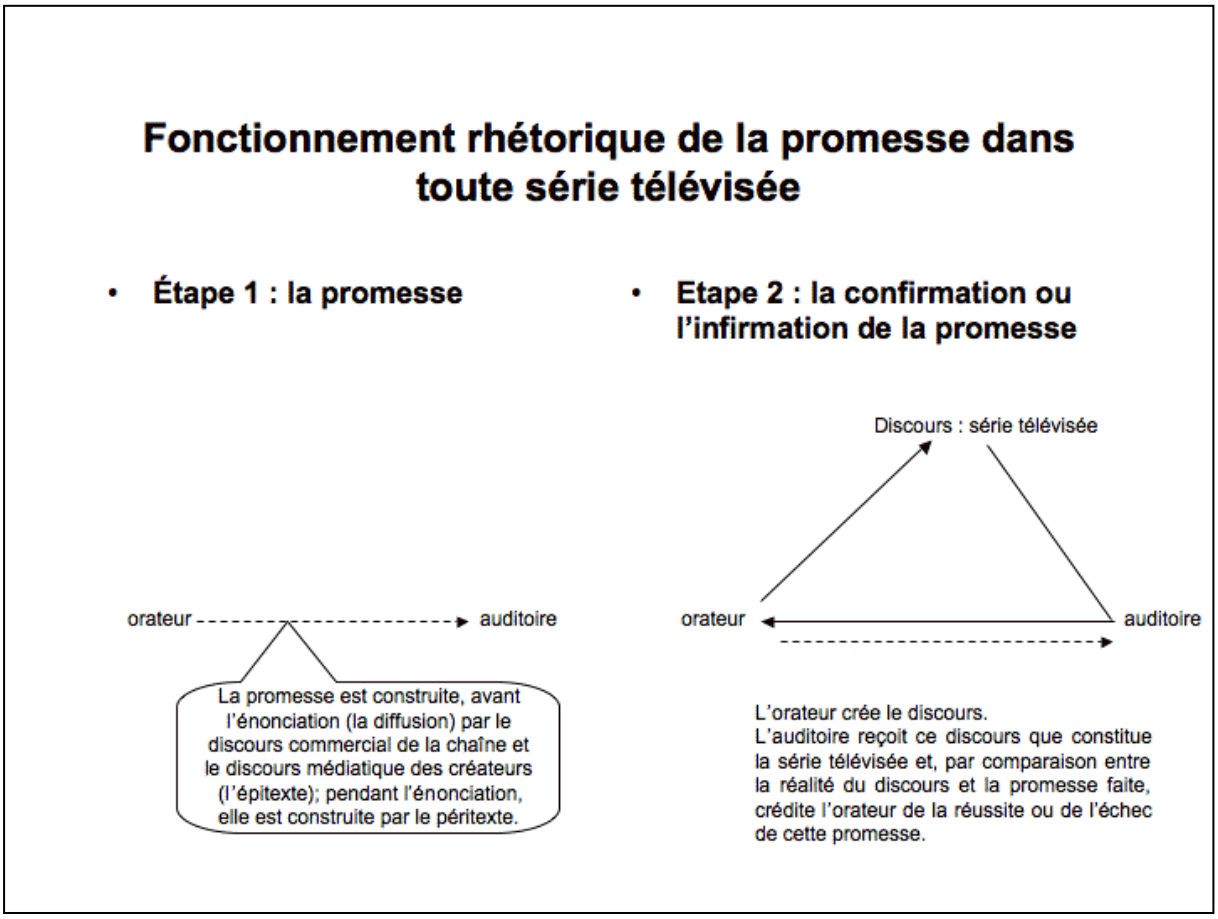
---

toute la production littéraire n'a pas de tout temps joui d'une tel statut, et notamment la littérature en feuilleton, qui n'a accédé que récemment à une reconnaissance universitaire. Le cas de Dumas, « panthéonisé » en 2002, est à ce titre exemplaire. D'autre part, le joug économique qu'ont à subir les fictions télévisées ne joue pas en la faveur d'une reconnaissance de ces fictions comme œuvres d'art. Cependant, ce serait oublier qu'un des plus grands auteurs de la littérature française, Balzac, écrivait lui aussi sous la contrainte des débiteurs et des contrats avec ses éditeurs et que cette contrainte d'ordre économique, loin de gêner son génie, lui a permis d'écrire une des œuvres magistrales de notre patrimoine littéraire.

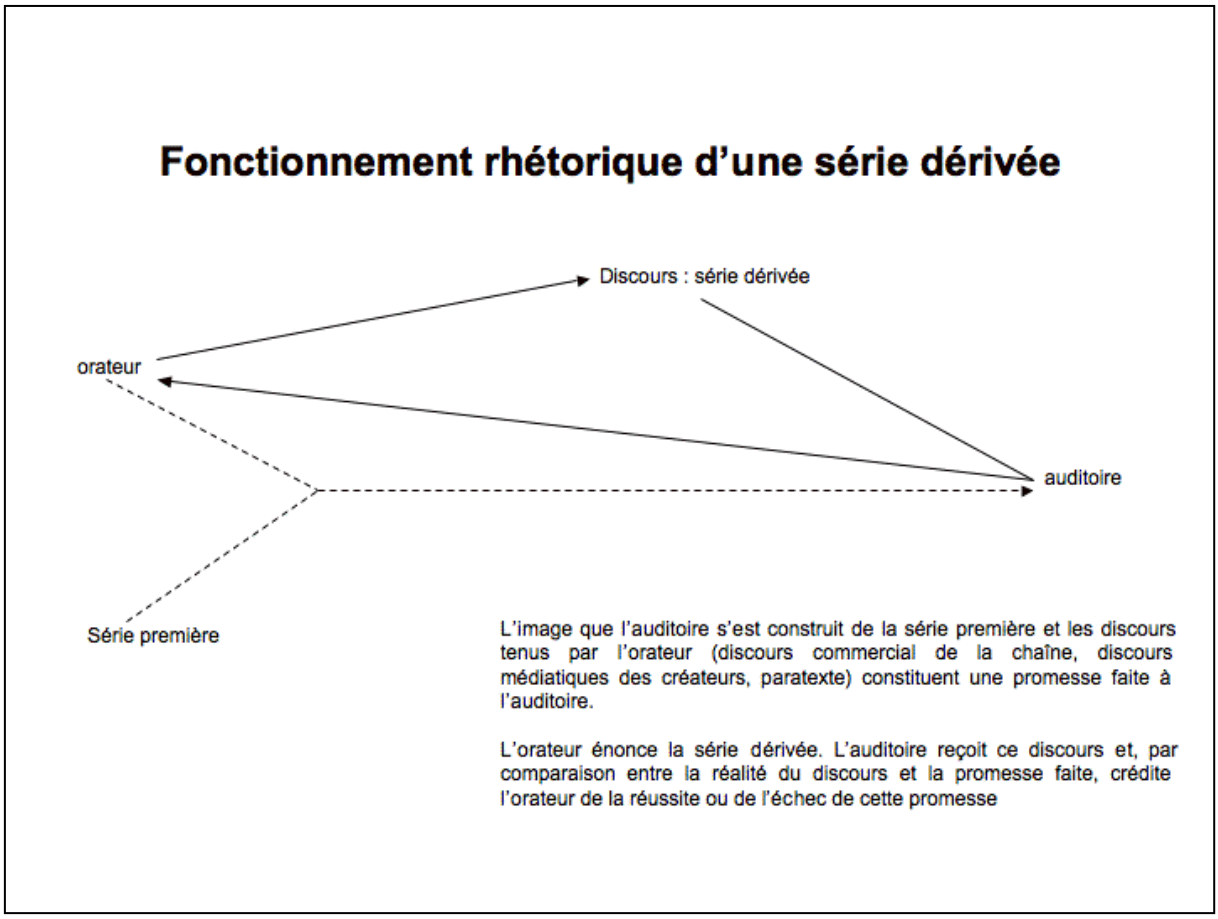
[54] Ces derniers ont aux États-Unis le *final cut*, c'est-à-dire le dernier mot sur le montage final.

[55] La chaîne qui commande et diffuse la première fois la série est très souvent aussi productrice du programme. Cependant, l'identité de la chaîne qui rediffuse ou diffuse à l'étranger une fiction n'est pas étrangère dans la construction de l'horizon d'attente du téléspectateur. Ainsi, en France, depuis la début des années 2000, Canal Plus
s'est forgée une image de chaîne diffusant des fictions étrangères de bonne tenue et le fait, pour une série étrangère, d'être diffusée sur Canal + est gage, pour un téléspectateur français, de qualité.

[56] Sur la théorisation de la notion de promesse dans le cadre de la télévision, voir par exemple François Jost, « La promesse des genres » in *Réseaux* n° 81, 1997, [en ligne] URL : http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf : « Si, comme je l'ai montré ailleurs, le genre est au cœur d'un affrontement de l'émetteur, qui impose sa sémantisation au document audiovisuel par divers moyens para- ou épitextuels (titre, générique, dossier de presse, autopromotion, etc.), je préfère le considérer comme une *promesse* qui entraine chez le spectateur des attentes, que la vision du programme met à l'épreuve (l'écart entre les deux expliquant parfois la différence entre l'audience d'une émission et son indice de satisfaction). » (p. 5)



Nous avons donc une double relation qui s'instaure entre l'orateur et l'auditoire, cette relation étant fondée sur le discours. Ce mouvement de rétroaction est d'abord de l'ordre du ressenti et modèle la façon dont le public reçoit le discours. Mais il peut aussi se matérialiser dans le discours critique, comme c'est le cas pour la littérature ; nous sommes alors dans un cas bien particulier de réception : la réception d'experts. Mais, avec l'émergence du réseau Internet et la fondation de fans-clubs, d'associations et de groupes informels produisant des textes analytiques, la critique se fait plus commune et tout téléspectateur peut devenir un expert et émettre son avis sur un programme. Il y a même, aux États-Unis, de vrais mouvements de *lobbying* quand certains choix mécontentent les fans et il existe des forums ou des sites régulièrement consultés par les créateurs, les scénaristes et les producteurs de séries qui voient ainsi la réception réelle de leurs œuvres.



L'*ethos partagé* entre les différentes instances énonciatrices du discours télévisuel (scénaristes, réalisateurs, chaînes…) se double donc d'un ethos à deux versants : ethos construit par l'orateur polyphonique et ethos validé, ou non, par l'auditoire. Cet ethos complexe va, dans le cas des séries dérivées, être l'objet d'une transaction entre deux discours : celui de la série première et celui de la série seconde. Nous aurons donc, pour la série seconde, un quadruple mouvement : l'orateur fait une certaine promesse à l'auditoire par ses discours commerciaux et médiatiques ; la série première, à travers l'image que s'en fait l'auditoire, constitue aussi une promesse ; l'auditoire va de son côté construire une certaine image de la série dérivée et validera ou non, par un mouvement de rétroaction, ces deux *ethoi*.

Il ne faut pas oublier, pour être tout à fait complet, que, dans la plupart des cas, série première et série dérivée sont diffusées dans le même temps : les relations que nous avons modélisées sur les deux figures se complètent et se répondent, rendant encore plus complexes les enjeux rhétoriques. Ainsi, quel que soit le type de

spin off concerné, lorsqu'une chaîne ou un producteur décident de créer une série dérivée, ils espèrent bien évidemment profiter du succès de la série première. Celle-ci a une certaine image, voire un certain prestige, et il faut opérer un transfert d'ethos de l'une à l'autre. Les moyens mis en œuvre dans ce but peuvent être plus ou moins explicites.

Le signe le plus évident passe par le titre même de la série. Ce dernier peut jouer sur la reprise partielle du titre de la série première : c'est le cas des trois séries dérivées de la « franchise *Law & Order* », des deux *spin offs* de *CSI / Les Experts* ou encore de *The Golden Palace* (idem), dérivée de *The Golden Girls / Les Craquantes*. Mais c'est aussi celui des séries qui ont pour titre le nom de leur personnage principal, qui était un personnage secondaire régulier de la série première et qui, de ce fait, était connu du public : étant donné la prédominance du titrage par nom de personnage, ce cas est effectivement largement représenté — *Billy* (inédit en France)*, Vinnie & Bobby* (inédit en France)*, Frasier* (idem)*, Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière, Ally* (idem)*, Angel* (idem)…

Le deuxième moyen le plus efficace d'exprimer l'identité entre la série-mère et la série dérivée est de produire ce que l'on appelle un *backdoor pilot*, c'est-à-dire, à l'origine, un téléfilm qui soit donnera naissance à la série, soit sera diffusé comme un téléfilm unitaire[57]. Le terme a ensuite été élargi, dans le cas des séries non anthologiques, aux épisodes d'une série donnée qui présentaient un nouveau personnage secondaire qui deviendrait, à la rentrée, le héros d'une nouvelle série. Évidemment, conformément au sens du mot *pilote*, il ne doit s'agir que d'un épisode ou, éventuellement, d'un double épisode. Les séries *CSI / Les Experts* ont utilisé ce procédé. Avant de lancer *CSI : Miami / Les Experts Miami* à la rentrée télévisuelle 2002, les scénaristes ont écrit l'épisode « Cross Juridictions » (ép. II, 22) de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* qui relate un meurtre commis à Las Vegas et dont le suspect s'enfuit en Floride. Deux des inspecteurs de Las Vegas partent donc à Miami et y rencontrent l'équipe d'Horatio Caine, qui fait le même travail qu'eux. Il s'agit donc, en quelque sorte, d'un *crossover* sans seconde partie, entre une série existante, comme il est de coutume, et une série qui n'existe pas encore. Il

[57] C'est très précisément le cas des séries dont nous avons déjà parlées et qui étaient diffusées dans l'*ABC Movie of the Week*.

en sera de même pour le lancement de la troisième série, *CSI : New York / Les Experts Manhattan*, qui sera lancée dans l'épisode « MIA/NYC — NonStop » (ép. II, 23) de *CSI : Miami / Les Experts Miami* en fin de saison, alors que la nouvelle série n'existe pas encore et ne sera lancée qu'à la rentrée suivante. Le même schéma est utilisé : l'équipe d'Horatio Caine enquête sur un meurtre et le suspect se trouve à New York. Horatio part donc pour la Grosse Pomme et fait la rencontre de ses collègues[58]. Dans ce cas, le transfert d'éthos n'est pas immédiat dans le temps (il se passe plusieurs semaines, voire plusieurs mois, entre la vision du *backdoor pilot* et celle de la série seconde), il joue sur la mémoire du téléspectateur[59]. Malgré ce décalage chronologique qui peut favoriser l'oubli, le *backdoor pilot* est un moyen très efficace de montrer en actes que la série dérivée est pleine des mêmes promesses que la série-mère que le téléspectateur aime, puisqu'une intrigue de la série dérivée peut prendre place dans une épisode de la série première.

Nous arrivons ainsi à une jonction de l'ethos et du pathos : l'utilisation d'un *backdoor pilot* relève évidemment de l'ethos, puisqu'il s'agit bien de démontrer que l'image de la série dérivée est la même que celle de la série-mère ; mais il s'agit dans le même temps d'assurer que le *spin off* est capable de recréer le même divertissement, ce qui relève du travail de l'axe pathétique. Cette promesse de recréation d'un plaisir similaire est aussi fondée d'une part sur le fait que la série dérivée relève d'un même genre et d'une même tonalité que la série première, d'autre part sur celui que les deux proposent le même genre d'intrigues. C'est sans doute l'entorse à cette règle non-écrite qui explique l'échec assez fréquent des séries dérivées transgenres. Cette similarité attendue est aussi construite à travers le plaisir à retrouver un (ou des) personnages au(x)quel(s) le téléspectateur est attaché[60].

---

58 Pour ce type de configuration, Epguides (http://www.epguides.com, consulté le 19 juillet 2005), le site de référence pour les séries américaines, propose une classification un peu particulière. Ces épisodes sont référencés deux fois : une première fois dans la série première, comme épisode banal, et une seconde fois comme pilote de la série dérivée, alors que le paratexte de ces épisodes les identifie uniquement comme épisodes de la série première.

59 Nous y reviendrons un peu plus loin, mais rappelons que nous avons déjà montré, dans notre étude des seuils, que la série télévisée opère une inversion de la *memoria* qui, de qualité du producteur du discours, devient qualité de l'auditoire.

60 Le plaisir à retrouver un personnage d'un épisode à l'autre joue dans toutes les séries et fonde la dimension pathétique de tout récit fictif qui se sert de ce procédé : roman-feuilleton, certes, mais aussi série de récits, telles les aventures de Sherlock Holmes.

Cette promesse d'un plaisir renouvelé pour le téléspectateur, entre inspiration par la série première et originalité liée au statut de nouvelle série, rejoint la problématique de l'*ingenium* telle qu'elle a été formulée par les Jésuites et qui lie dimensions éthique et pathétique :

> […] les jésuites, pourtant issus de la tradition cicéronienne et toujours méfiants à l'égard des emportements mystiques, vont transformer la signification de cette notion [l'*ingenium*] et lui donner le sens que nous lui connaissons aujourd'hui : l'*ingenium* devient l'*ingéniosité*, la qualité d'un esprit industrieux, habile, rusé, foisonnant d'idées mais aussi de formules, de citations soigneusement gardées en réserve qu'il vise à reproduire au moment opportun. Mariage de l'*ingenium* et de l'*imitatio* en vue de produire les plus percutants effets sur l'âme et l'imagination[61].

La visée de l'*ingenium* est donc bien d'exacerber le pathos dans l'auditoire. Mais il ne nous faut pas perdre de vue que nous sommes face à un discours qui ne fonctionne pas en régime de vérité, mais en régime de fiction : l'ethos n'est donc pas une valeur morale, mais une qualité relevant de l'ingéniosité, du plaisir, du ludique. Ainsi, c'est la qualité de l'ethos qui va définir la qualité du pathos : seul un orateur ingénieux peut créer un pathos qui, loin d'exacerber les passions afin de pousser l'auditoire à une action[62], provoque le divertissement. Nous arrivons ainsi à un renversement par rapport à la tradition rhétorique : alors qu'habituellement, le pathos est vu comme ce qui permet de recentrer l'auditoire sur l'objet du discours, ici le pathos décentre[63].

En outre, au même titre que toute série télévisée, un *spin off* a pour but de divertir et de toucher un auditoire qui permettra de créer de la valeur pour sa case de programmation et la chaîne qui la difffuse. La fidélisation du public, notamment par la construction d'une réelle relation entre personnage et téléspectateur, est un des

---

[61] Michel Meyer (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*.- Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », série « Biblio Essais », 1999, p. 156.

[62] Rappelons ici le but qu'assigne Chaïm Perelman à la rhétorique, dans *Le Traité de l'argumentation* (*op. cit.)* :

[63] Le pathos ici, en effet, décentre en ce que, en divertissant, il fait oublier au téléspectateur le mobile premier du discours qu'il reçoit : remplir une grille de programme en la rentabilisant, c'est-à-dire en vendant les espaces publicitaires à des annonceurs qui font vivre la chaîne. Le divertissement retrouve ici son sens étymologique — ce qui détourne — et fonde la dimension pathétique des séries télévisées.

meilleurs gages de cette création. Dans le cas d'une série dérivée, cette relation est née dans la série première : le héros de la série dérivée vient, dans ce nouveau programme, avec tout son passé de la série-mère. Nous avons ainsi encore affaire à une inversion de la *memoria* qui, comme dans le fonctionnement rhétorique des seuils, est devenue une qualité de l'auditoire dans le cadre de l'énonciation télévisuelle.

Sur ce fonctionnement commun à tous les types de séries dérivées se greffent ensuite, selon le type de relation entre série-mère et *spin off*, des opérations spécifiques liées à tel ou tel pôle rhétorique.

IV. Spécificités rhétoriques des différents types de spin offs.

La série télévisée étant un discours épidictique, il est naturel qu'il s'appuie principalement sur l'axe ethos-pathos. Les séries dérivées n'y échappent pas, comme nous l'avons montré dans notre analyse du fonctionnement rhétorique du *spin off*. Ces deux pôles rhétoriques sont aussi à l'origine des formes les plus dynamiques de dérivation : la reprise de personnages, qui fut à l'origine de la première série dérivée de la télévision américaine, et la création d'un label, forme beaucoup plus récente, mais d'une amplitude bien plus vaste. La troisième catégorie, fondée sur le *logos*, est attestée tôt dans l'histoire de la télévision américaine, mais a fourni bien moins d'occurrences.

A. Le spin off à dominante pathétique : la reprise d'un personnage.

Les *spin offs* opérant par reprise d'un personnage (ou, éventuellement, d'un lieu) sont ceux qui mettent au premier plan le travail de l'aspect pathétique de la relation rhétorique : en effet, le lien entre le personnage fictif et le téléspectateur (la question de savoir si nous nous trouvons face à un cas d'identification n'est guère pertinente ici) est le plus propice au développement d'émotions et, partant, à la fidélisation du public. Le moyen le plus efficace d'exporter cette relation au long cours entre le public et la série première est de faire passer de celle-ci à la série

dérivée un personnage ou, au moins, un autre élément fixe avec lequel le téléspectateur est intime, comme le lieu de la série.

Aux États-Unis, l'idée commune est la suivante : ce qui fonde le succès d'une série, ce sont les personnages[64]. William S. Paley[65], un des monstres sacrés de la télévision américaine, déclarait à ce sujet :

> I believe the most important and virtually unfailing indication of a good program — over and above basic good writing, direction, casting, costumes, and sets — is likeable, intriguing characters who capture the imagination, interest, or concern of the audience[66].

Tous les directeurs de chaînes et responsables de fiction interrogés par Todd Gitlin pour *Inside Prime Time* insistent sur le poids des personnages (à la fois en terme de construction fictive et d'incarnation par un acteur précis) dans le succès de la série. Ainsi,

> If the single most important factor in series success is the appeal of its major characters, then it is logical to launch a show with characters whose appeal is pretested. If acquaintanceship is ready-made, so much the better. When secondary characters are "spun off" from current series to stand on their own, presumably they have already accumulated their followings on the road[67].

---

[64] Plus prosaïquement, c'est au contraire l'absence de développement des personnages qui est souvent reprochée aux séries télévisées françaises.

[65] William S. Paley fut le dirigeant qui fit passer CBS d'une petite station de radio à une des plus grandes stations de radiodiffusion et de télévision des États-Unis et jouit d'une grande popularité outre-Atlantique. Le nom du Museum of Radio and Television fut changé en celui de Paley Center for Media en 2007. Paley est également un des personnages principaux du film *Good Night, and Good Luck* de George Clooney en 2005.

[66] Cité par Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, *op. cit.*, p. 64 : « Je crois que l'indice le plus important et, virtuellement, le plus infaillible de ce qu'est un bon programme — en plus d'une écriture, d'une réalisation, d'une distribution, de costumes et de décors de qualité —, ce sont des personnages agréables et fascinants qui captent l'imagination, l'intérêt ou la sollicitude du public. » (c'est nous qui traduisons)

[67] *Ibid.*, p. 67 : « Si le facteur le plus important dans le succès d'une série est l'attrait de ses personnages principaux, il est alors logique de lancer un programme avec des personnages dont l'attrait est déjà connu. Si les présentations sont déjà faites, c'est encore mieux. Quand des personnages secondaires sont "tirés" d'une série existante pour figurer dans la leur, ils ont vraisemblablement déjà drainé des partisans prêts à se mobiliser. » (c'est nous qui traduisons)

C'est en se fondant sur cette prééminence des personnages que Todd Gitlin explique le succès d'une série dérivée « transgenre » comme *Lou Grant* (idem) : « […] because actor / character magnetism is so mysterious, success may be transferable even when the spun off character and the tenor of the show change considerably from the original. » (*Ibidem* : « […] puisque le magnétisme de

Le cas classique est ainsi celui d'un personnage secondaire récurrent hissé au rang de personnage principal de la série dérivée, comme dans *Baywatch Nights / Malibu Club*, *Highlander : The Raven / L'Immortelle*, *Sons of Thunder / Le Successeur*, *Angel* (idem), *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot* et *Conviction* (idem). Ces six séries, en reprenant un personnage de la série première, en ont aussi importé le type d'intrigue et l'angle de traitement. En effet, l'exigence de cohérence entre les séries oblige à développer un univers similaire et les personnages importés ont un passé que les téléspectateurs connaissent et qu'il faut prendre en compte. Normalement, cette liaison forte entre les deux séries devrait aider au succès de la seconde, puisque nous pouvons supposer que le téléspectateur suivra avec plaisir les aventures d'un personnage qu'il connaît et apprécie déjà. Cependant, *Highlander : The Raven / L'Immortelle*, *Sons of Thunder / Le Successeur, The Lone Gunmen / Au Cœur du complot* et *Conviction* (idem) n'ont pas été des succès, annulées au bout de quelques épisodes ou de la première saison[68]. *Baywatch Nights / Malibu Club* a duré deux saisons. Seul *Angel* (idem) a connu une carrière honorable, avec cinq saisons. Les caractéristiques intrinsèques de chaque série et leur qualité jouent évidemment un rôle dans leur succès ou leur échec. Cependant, le fait qu'*Angel* (idem) ait multiplié les échanges avec *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* a vraisemblablement joué dans la réussite de la série dérivée : Angel ne quitte pas Sunnydale seul, mais avec Cordélia, un autre personnage de la distribution de la série première. Au dixième épisode de la première saison, un autre personnage de *Buffy The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* vient dans *Angel* (idem) : Wesley Wyndam-Pryce. Les échanges ponctuels entre les deux séries (qu'il s'agisse de réels *crossovers* sous forme d'épisodes partagés, d'un personnage de l'une des séries qui apparaît dans un épisode de l'autre ou d'une même scène vue sous deux angles différents dans

---

l'acteur / du personnage est tellement mystérieux, le succès peut être exporté même si le personnage transféré et la substance du programme divergent grandement de l'original. » ; c'est nous qui traduisons).

[68] *Highlander : The Raven / L'Immortelle* compte vingt-deux épisodes ; *Sons of Thunder / Le Successeur* six épisodes *; The Lone Gunmen / Au Cœur du complot* treize épisodes et *Conviction* (idem) treize épisodes.

chaque série[69]) sont au nombre de dix-neuf au cours des cinq saisons d'*Angel* (idem). À titre de comparaison, il n'y a qu'un seul échange entre *Higlander : The Series / Highlander* et *Highlander : The Raven / L'immortelle*, deux entre *The X-Files / Aux frontières du réel* et *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot*, trois entre *Baywatch / Alerte à Malibu* et *Baywatch Nights / Malibu Club*[70]. Si nous nous intéressons ainsi aux épisodes de la série seconde comportant un personnage de la série première ne faisant pas partie de la distribution habituelle du *spin off*, nous arrivons ainsi à un ratio d'environ 15% pour les séries de Joss Whedon et celles de Chris Carter, contre 6% pour les deux séries *Baywatch* et 4% pour les deux séries *Highlander*. Il faut considérer avec circonspection le cas de *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot*, qui compte nettement moins d'épisodes que les autres séries dérivées. Avec cette précaution, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'un taux assez élevé d'échanges entre la série-mère et sa série dérivée est un gage (relatif, évidemment, puisque les conditions de succès d'une séries sont nombreuses et protéiformes[71]) de réussite.

Malgré tout, de nombreuses séries dérivées ne sont liées que d'une manière lâche à leur série-mère, par l'introduction rapide du personnage qui en sera le héros. Avec *Boston Legal / Boston Justice*, nous touchons d'ailleurs à la limite entre les *spin offs* dans leur forme pure et les *spin offs* plus artificiels, qui ne sont donc reliés à la série première que par le truchement d'un personnage secondaire introduit dans quelques épisodes de la série première. Ce dispositif a pour but de le présenter au public et de favoriser la réception future de la série dérivée. Mais que dire du cas d'Alan Shore, qui intervient dans six épisodes de la dernière saison de *The Practice / The Practice : Donnel et Associés* ? Certes, du point de vue de la production, nous pouvons dire que la chaîne et David E. Kelley savaient qu'il y aurait *Boston Legal / Boston Justice* à l'antenne à la rentrée et que cette série serait centrée sur Alan Shore. Le fait, en outre, que ce personnage apparaisse et disparaisse en cours de

[69] Sur les problèmes de définition du mot *crossover*, voir le chapitre suivant.
[70] Pour ne pas trop biaiser les résultats, nous n'avons pris en compte que les séries ayant dépassé la demi-saison (soit, habituellement, treize épisodes).
[71] Todd Gitlin résume cela d'une formule frappante : « Evidently acquaintanceship with character did not transfer automatically. Commercial success required the right context for the right characters. » (*Inside Prime Time*, *op. cit*, p. 68 : « Manifestement, l'intimité avec un personnage ne se transfère pas automatiquement. Un succès commercial nécessite le bon contexte pour les bons personnages. » ; c'est nous qui traduisons).

saison ne joue pas en faveur d'une interprétation du personnage comme faisant partie de la distribution « officielle » de la série. Mais, du point de vue des téléspectateurs, nous pouvons aussi considérer que six épisodes constituent un arc suffisant pour qu'ils s'attachent au personnage et nouent une relation avec lui. D'autre part, nous pouvons nous demander si l'appellation *backdoor pilot* peut convenir pour un arc de six épisodes, alors qu'il ne convient normalement que pour un simple ou un double épisode.

Les séries dérivées dramatiques comportant un *backdoor pilot* de 1990 à 2005 sont *Melrose Place* (idem) ; *Diagnosis Murder / Diagnostic Meurtre* ; *Models, Inc.* (idem) ; *Xena : Warrior Princess / Xena la guerrière* ; *Promised Land* (inédit en France) ; *Young Americans* (idem) et *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales*. Les liens entre série-mère et série dérivée, dans ce cas, sont très rares et le nombre d'échanges entre les deux séries est, de ce fait, réduit : un épisode de *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales* accueille un personnage de *JAG* (idem), sur un total de cent treize épisodes à la fin de la saison 2007-2008 ; une intrigue commencée dans l'épisode « Maternal Instincts » (ép. III, 11) de *Xena : Warrior Princess / Xena la guerrière* se clôt dans l'épisode « Armaggedon Now » (ép. IV, 13) d'*Hercules : The Legendary Journeys / Hercule* (soit un épisode sur un total de cent trente-quatre épisodes) ; *Melrose Place* (idem) accueille, dans ses trois premiers épisodes, certains personnages de *Beverly Hills 90210* (idem), sur un total de deux cent vingt-six épisodes. Ces échanges n'ont pas lieu dans les autres séries.

Dans notre corpus, le nombre de séries dérivées au sens strict du terme et de *semi spin offs* est sensiblement équivalent. Or, la proportion d'échecs et de succès pour chacun de ces cas est inverse : ainsi, parmi les sept séries qui sont lancées par un *backdoor pilot*[72], deux sont des échecs —*Young Americans (idem)*[73] et *Models, Inc* (idem)[74] —, une est un petit succès — *Promised Land* (inédit en France)[75] — et quatre sont de vrais succès (*Xena : Warrior Princess / Xena la*

[72] Nous ne comptons ainsi pas *Boston Legal* / *Boston Justice* qui constitue un cas-limite entre les deux catégories de séries dérivées.
[73] *Young Americans* (idem) a été annulé au bout de seulement huit épisodes.
[74] *Models, Inc* (idem) n'a duré qu'une saison de vingt-neuf épisodes.
[75] Bien qu'inédite en France, cette série compte soixante-neuf épisodes sur trois saisons.

guerrière[76], *Melrose Place* (idem)[77], *Diagnosis Murder / Diagnostic Meurtre*[78] et *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales*[79]). Ainsi, alors que l'on pourrait penser que le fait de dériver de façon très proche une série d'une autre serait gage de réussite, l'expérience, sur la période 1990-2005, semble montrer l'inverse. Nous pouvons sans doute émettre l'hypothèse que l'univers du *spin off* relié de façon lâche à sa série-mère est développé plus facilement, avec moins de problèmes de cohérence entre les deux séries à gérer, et qu'il est aussi peut-être plus différent et moins répétitif. D'autre part, une telle série dérivée est sans doute aussi davantage construite et promue comme une nouveauté, le travail de communication est alors plus proche de celui du lancement d'une « simple » série. D'ailleurs, très peu de gens savent que *Young Americans (idem), Promised Land* (inédit en France) et *Diagnosis Murder* / *Diagnostic Meurtre* sont des *spin offs*, ce qui montre bien que ce n'était pas cet aspect qui était retenu comme important, aussi bien par ceux qui les produisaient et les diffusaient que par ceux qui les recevaient.

Dans tous les cas de liaisons, entre les deux séries, grâce à un personnage, un travail spécifique sur l'aspect pathétique est mené. Cependant, il est évidemment moindre dans les cas de *semi spin off*. Cette exploitation de la relation entre les téléspectateurs et les personnages, dans le cadre des séries dérivées, est fondée sur une représentation, de la part des dirigeants de chaîne, qui ne repose sur aucune recherche commerciale ou universitaire. Todd Gitlin rapporte cette anecdote issue d'un de ses entretiens avec Gerald Jaffe, le vice-président pour les projets de recherche à NBC :

> This raises the question of how reliable spinoffs really are. I could not, however, find any network research executive who had bothered to calculate their success rate as against the normal run of shows. "You don't need research for that", said Gerald Jaffe […], humoring me for

[76] *Xena : Warrior Princess / Xena la guerrière* compte six saisons, soit cent trente-quatre épisodes.
[77] *Melrose Place* (idem) a duré sept saisons (deux cent vingt-sept épisodes).
[78] *Diagnosis Murder / Diagnostic Meurtre* comporte cent soixante-dix-huit épisodes, répartis sur huit saisons.
[79] *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales* est toujours en production. Au 1er août 2008, la série compte cent treize épisodes et entame sa sixième saison à la rentrée 2008. En septembre 2009, une série dérivée du ce *spin off* est mise à l'antenne : *NCIS : Los Angeles* (idem).

> asking a naïve question. It seemed obvious that spinoffs do better than the average show. So runs the conventional wisdom, which is not always wrong[80].

Ainsi, la force des séries dérivées au moyen d'un personnage, si elle peut être expliquée en termes rhétoriques et partiellement vérifiée dans les faits, ne semble être aucunement documentée, même par les personnes qui auraient un intérêt tout particulier à évaluer l'impact de ce dispositif[81]. Le « bon sens populaire » dont parle Gitlin joue un rôle prédominant dans cette croyance même si, nous y reviendrons, des raisons financières et commerciales peuvent expliquer le choix de produire des séries dérivées.

B. Le spin off à dominante éthique : la création d'un label.

La dérivation fondée principalement sur l'ethos du créateur est extrêmement rare et restreinte, dans la période que nous étudions, à un seul cas : celui de Dick Wolf. De son propre aveu, la « franchise *Law & Order* » est une sorte de « Label Rouge[82] » de la série policière. Après le succès de la série première intitulée *Law & Order / New York District*, l'idée de l'exploiter en créant une autre série s'est fait tout naturellement jour. Bien évidemment, les indéniables qualités d'écriture et d'interprétation des séries dérivées jouent un rôle prépondérant dans leur succès et expliquent en grande partie la réalité de l'existence de ce « Label Rouge ». Cependant, notre propos ici ne sera pas de rester sur le plan de la simple réception admirative, mais bien d'analyser quels sont les moyens discursifs mis en œuvre pour

[80] Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, *op. cit.*, p. 68 : « Cela soulève la question de savoir à quel point les séries dérivées sont des produits fiables. Je n'ai pu, cependant, trouver aucun dirigeant de chaîne en charge des études qui se soit soucié de calculer leur taux de réussite par rapport au cours normal d'un programme. "Vous n'avez pas besoin d'études pour cela", me dit Gerald Jaffe […], se pliant à ma question naïve. Il semblait évident que les séries dérivées réussissent mieux qu'un programme standard. Ainsi va le bon sens populaire, qui n'a pas toujours tort. » (c'est nous qui traduisons)

[81] Todd Gitlin — dont l'étude, rappelons-le, a été publiée pour la première fois en 1983, dans un contexte économique bien différent — avait pu avoir accès à nombre de documents, dont certains étaient confidentiels, et mener des entretiens exclusifs. Dans le climat de plus en plus concurrentiel de la télévision, si aujourd'hui de tels rapports existaient, ils seraient sans nul doute non communiqués, relevant du secret industriel.

[82] Expression citée par Sébastien Laffond dans « Law and Order : Criminel Intent », in Martin Winckler (dir), *Les Miroirs obscurs*, *op. cit.*, p. 209.

signifier la relation entre série première et séries secondes et permettre le transfert d'éthos.

Le paratexte tient une place de choix dans ce transfert, à travers la mise en place d'enchaînements syntagmatiques, ce qui s'explique très aisément car c'est le premier contact entre les téléspectateurs et les programmes.

Le prégénérique de la série première est précédé d'une annonce en voix hors-champ qui en définit la structure et trace les contours de son concept, suivie du *chung chung* caractéristique de la série[83] : « *In the criminal justice system, the people are represented by two separate yet equally important groups: the police, who investigate crime; and the district attorneys, who prosecute the offenders. These are their stories*[84]… » Ce dispositif a été repris par chacune des séries dérivées, avec des variations de deux ordres : des changements dans la structure du texte pour rendre compte des modifications du concept et des changements dans la forme de certaines expressions-clés de ce texte introductif. Les épisodes de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité spéciale* s'ouvrent ainsi :

> In the criminal justice system, sexually based offenses are considered especially heinous. In New York City, the dedicated detectives who investigate these vicious felonies are members of an elite squad known as the Special Victim Unit. These are their stories[85]…

Ceux de *Law & Order : Criminal Intent / New York Section criminelle* proposent ce texte plus court : « *In New York City's war on crime, the worst criminal offenders are pursued by the detectives of the Major Case Squad. These are their stories*[86]… ». Quant à *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, le

[83] Pour une définition du *chung chung*, voir le chapitre de la première partie consacré aux seuils internes.
[84] La traduction officielle de la version française diffusée dans l'Hexagone est : « Dans le système pénal américain, le ministère public est représenté par deux groupes distincts, mais d'égale importance : la police, qui enquête sur les crimes, et le procureur, qui poursuit les criminels. Voici leurs histoires… »
[85] Dans la version française : « Dans le système judiciaire, les crimes sexuels sont considérés comme particulièrement monstrueux. À New York, les inspecteurs qui enquêtent sur ces crimes sont membres d'une unité d'élite appelée Unité spéciale pour les victimes. Voici leurs histoires. »
[86] Traduit ainsi dans la version française officielle : « Dans la guerre contre le crime à New York, les plus redoutables prédateurs sont poursuivis par les inspecteurs de la Section Criminelle. Voici leurs histoires… »

texte introductif est : « *In the criminal justice system, all defendants are innocent until proven guilty, either by confession, plea bargain, or trial by jury. This is one of those trials*[87]. » Les parallélismes de construction sont patents : chaque texte commence par un complément circonstanciel de lieu. Dans le cas où la première phrase est redoublée (pour *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*), chacune commence par un tel complément. La phrase de conclusion s'ouvre toujours par une tournure présentative : la phrase est identique dans les trois premières séries, légèrement différente pour la dernière. Nous notons l'alternance entre la mention du « système pénal américain » et celle de New York (seule la première série dérivée présentent les deux). L'exception que constitue partiellement *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle* s'explique par des faits de production : René Balcer, producteur exécutif sur la « franchise *Law & Order* », voulait créer une série policière, centrée autour d'un inspecteur particulièrement intelligent au sens aigu de déduction. Pour des raisons stratégiques et à cause d'obligations contractuelles, elle fut créée dans le cadre de la franchise, bien que, sous plusieurs aspects, elle ne corresponde pas à la philosophie des autres séries. Cependant, son inscription formelle dans la franchise et la haute qualité de ses scénarios et de sa réalisation lui permettent de ne pas détonner et de participer à l'image globale de « l'univers *Law & Order* ».

Le deuxième moment-clé de ce rapprochement des différentes séries est le générique lui-même[88]. En ce qui concerne la bande-son, la musique des génériques est certes différente pour chaque série, mais conçue comme une variation sur le même thème musical. Il y a donc jeu sur la ressemblance et la dissemblance, sur la constitution à la fois d'une parenté et d'une identité propre. Si nous écoutons les génériques des quatre séries *Law & Order*, nous nous apercevons que ceux des trois séries dérivées sont des variations sur le générique de la série première. Différents instruments, différents tempos et différents arrangements sont utilisés, mais « la petite musique », constituée d'accords de synthétiseur toujours identiques,

[87] « À New York, dans le système judiciaire, tout accusé est présumé innocent tant que sa culpabilité n'a pas été établie par des aveux, lors d'une procédure de plaider coupable, ou à l'issue d'un procès. Voici l'un de ces procès... », pour la version française.

[88] Le lecteur peut se reporter à notre analyse de ces génériques dans notre première partie, au tableau synoptique afférent en annexes et aux annexes de ce propre chapitre, qui présentent des extractions commentées des photogrammes de ces génériques.

reste reconnaissable et permet la constitution d'une analogie entre les différentes séries. Ainsi, la musique du générique de *Law & Order / New York District* est jouée par une guitare, une batterie en *rimshot*[89], un synthétiseur avec un pitch[90], une clarinette et une basse. Celui de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* est plus *jazzy*, comprenant une guitare saturée, un saxophone soprano, un synthétiseur et un phaseur. Par rapport à la série première, le générique est joué dans la même gamme, mais l'arrangement diffère. Pour la série suivante, *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, le son est plutôt *trip hop*, avec une guitare *fuzz*[91] jouée en *slide*[92], un saxophone soprano et un synthétiseur. Enfin, concernant *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, le tempo est plus rapide que pour les séries précédentes et le son est plus *easy listening* : en dehors de la guitare, tous les instruments (piano et cuivres) sont synthétiques.

La conception de la bande-image repose sur le même ressort. Les différents génériques comptent un nombre proche de « modules[93] » : quatorze pour *Law & Order / New York District*[94] ; quinze pour *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*[95] et *Law & Order : Criminal Intent / New York Section*

[89] Le *rimshot* est une technique de batterie consistant à frapper en même temps la peau et le bord de la caisse claire. Cette technique permet d'obtenir un son plus incisif.
[90] Le *pitch* est un effet temporaire permettant de faire varier la hauteur des notes.
[91] Une pédale *fuzz* ajoutée à une guitare permet de saturer le son en le colorant, grâce à un écrêtage du signal électrique.
[92] Pour jouer en *slide*, le guitariste met sur sa main gauche (pour un droitier) un *bottleneck*, qui est un tube de métal ou de verre pour créer un son métallique.
[93] Nous appelons « module » un plan ou un ensemble de plans qui a une unité formelle. Le montage d'un générique étant très rapide, le plan équivaut souvent à la séquence et leur nombre est très important. Une comparaison plan à plan nous a donc paru ne pas avoir beaucoup de sens, le cerveau n'ayant pas le temps de les traiter réellement en tant que tel. Ainsi, dans le générique de *Law and Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*, le moment où sont montées les photographies d'identification judiciaire est très bref (de l'ordre de deux centièmes de seconde) et chaque photo est de ce fait montrée un temps inférieur à un centième de seconde, soit un temps suffisant pour la voir, mais pas pour l'analyser. Nous avons donc créé le terme de « module » pour désigner les grandes unités constitutives d'un temps audiovisuel, et notre critère a été le changement formel (passage du noir et blanc à la couleur, par exemple). Voir en annexe le tableau synoptique des génériques des productions de la « franchise Law & Order », où chaque cellule représente un module.
[94] L'épisode visionné est celui diffusé le 1er décembre 2003 sur 13ème Rue. Il s'agit de l'épisode « Entitled 2/2 » (épisode X, 14). Le découpage du générique est présenté en annexe. Les références de l'épisode, et surtout de la saison, sont importantes car les génériques peuvent changer d'une saison à l'autre. Ainsi, le générique que nous analysons ici n'est pas en tout point identique à celui de la première saison.
[95] L'épisode visionné est celui diffusé le 18 août 2002 sur TF1. Il s'agit de l'épisode « Entitled 1/2 » (ép. I, 15). Le découpage du générique est présenté en annexes.

Criminelle[96] *;* seize pour *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*[97]. Dans le tableau que nous proposons, les éléments à place fixe communs aux différents génériques ont une trame gris foncé. Il s'agit d'abord des plans d'ouverture : un plan général sur New York suivi d'un module de plans en noir et blanc. Il en est de même pour les plans de clôture : le dernier plan est un plan général sur New York ; le pénultième est un plan de groupe, tandis que l'antépénultième est constitué de la reprise du plan de titre. Un module à place non fixe est présent, dans la deuxième partie de chaque générique : le travelling latéral droit sur le drapeau des États-Unis montré lors d'un plan en couleurs. Des éléments à place fixe sont communs seulement aux trois séries dérivées. Il s'agit des plans faisant immédiatement suite aux plans communs du début, organisés en trois modules : un module de présentation[98] en noir et une autre couleur, puis un module de plans en noir et blanc suivi d'un second module de présentation. De même, juste avant les modules communs de clôture, nous trouvons un module de plans en noir et blanc dans ces trois génériques.

D'un point de vue plus général, ce qui signe aussi le rapprochement entre ces différents génériques, c'est bien évidemment l'alternance des plans en noir et blancs et des plans colorés, que ce soit des plans en noir et une autre couleur ou de vrais plans en couleurs. Cependant, les plans en couleurs sont limités : dans les génériques des quatre séries de fiction, les plans en couleurs sont le plan montrant le drapeau américain et les plans généraux sur New York, sauf dans *Law & Order / New York District*, où nous trouvons également des plans sur le travail des policiers et le plan sur le palais de justice. Le seul autre plan en couleurs que nous trouvons dans les différents génériques est le plan du groupe, mais, bien qu'il y ait une

[96] L'épisode visionné est celui diffusé le 7 septembre 2002 sur TF1. il s'agit de l'épisode « Jones » (ép. I, 5). Le découpage du générique est présenté en annexe.

[97] Rappelons que cette série n'ayant duré qu'une seule saison, son générique n'a jamais connu qu'une version.

[98] Nous avons différencié les plans en noir et blanc et ceux en noir et une autre couleur (il s'agit de plans formés sur le même principe que le noir et blanc, mais où le blanc peut être remplacé par le rouge, le bleu, l'orangé…). Parmi ceux qui sont en noir et une autre couleur, nous avons différencié les plans simplement montés avec ce procédé de ceux qui présentent les personnages, pour lesquels un dispositif plus élaboré est mis en place : à la modification de la couler s'ajoute toujours un travelling arrière et un effet de passage d'une image à gros grain à une image à grain fin. Il y a bien évidemment une autre différence, bien plus conventionnelle : le nom de l'acteur qui interprète le personnage est incrusté sur l'image.

ressemblance certaine, nous trouvons de menues différences : ces plans sont toujours des plans en mouvement, à l'exception de *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice* ; ils sont toujours en travelling (travelling arrière lent permettant de garder les personnages à la même échelle de plan pour les trois premières séries, travelling avant légèrement déplacé de gauche à droite pour *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*) et commencent toujours en noir et blanc pour se coloriser peu à peu, sauf dans *Law & Order / New York District* et *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, où ce plan est du début à la fin en couleurs. Enfin, le dernier point qui, du point de vue de la bande-image, rapproche ces quatre génériques, c'est l'usage extraordinairement prédominant du travelling, quelle que soit sa direction. Quasiment aucun plan n'est fixe, ce qui est assez rare.

Tous ces phénomènes, tant sonores que visuels, sont interprétables en termes de figures de répétition. Ainsi, la configuration des trois derniers modules des génériques se rapproche de l'homéotéleute, tandis que celle des deux premiers est parallèle à une anaphore en stylistique. La répétition du même plan constitué par le drapeau américain, à différents endroits des génériques et entouré de modules différents, forme un polyptote. Quant à la bande-son, nous sommes dans la configuration de la variation. Il s'agit véritablement d'un exercice de style, fortement rhétorique. Ces répétitions sont à rapprocher de la notion de *présence*, centrale chez Perelman : cet effet de présence permet de construire un ethos très facilement identifiable par l'auditoire, qui va, grâce à son savoir construit par le visionnage répété de programmes en programmes créés par Dick Wolf, reconnaître sa paternité.

Perelman fait de la répétition — quelles que soient les figures dans lesquelles elle s'incarne — une figure de la présence[99] :

> Parmi les figures ayant pour effet d'augmenter le sentiment de présence, les plus simples se rattachent à la *répétition*, qui est importante en argumentation alors que, dans une démonstration et dans le raisonnement scientifique en général, elle n'apporte rien. La répétition peut agir directement ; elle peut aussi accentuer le morcellement d'un événement complexe en épisodes détaillés, apte, nous le savons, à favoriser la présence[100].

[99] Rappelons que Chaïm Perelman remet en cause la répartition traditionnelle des figures de style en figures de pensée, figures de mots…, et qu'il y substitue une répartition entre figures du choix, figures de la présence, figures de la communion…

[100] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'Argumentation*, *op. cit.*, § 42, p. 236.

Les effets de répétition que nous avons relevés augmentent donc la présence de certains aspects — la criminalité, le travail de la police, celui du ministère public — et définissent la thématique des séries et l'univers de Dick Wolf. Il s'agit aussi d'un stylème du producteur, de même que l'usage important qu'il fait du travelling. En soi, le travelling n'a rien d'exceptionnel, mais son aspect systématique — au sein d'un générique donné — et répétitif — d'une œuvre à l'autre —, en fait une figure, car il s'écarte alors d'une norme qui, sans proscrire le travelling, en fait un usage plus limité. En effet,

> En principe il n'y a aucune structure qui ne soit susceptible de devenir figure par son usage, mais il ne suffit pas qu'un usage de la langue soit inhabituel pour que nous y voyions une figure.
>
> Il faut, pour qu'elle puisse être objet d'étude, qu'une structure soit isolable, qu'elle puisse être reconnue comme telle ; d'autre part, il faut que l'on sache en quoi un usage doit être considéré comme inhabituel[101].

Il va donc falloir déterminer ce qu'est l'usage habituel du travelling. Nous pouvons dire qu'habituellement, le travelling sert soit à suivre une action qui se déplace — c'est le cas du travelling permettant de garder à l'écran, par exemple, deux personnages qui discutent en marchant — soit à présenter le cadre de l'action — c'est le cas du travelling d'ouverture de film ou de séquence. Dans les différents génériques des séries *Law & Order*, plusieurs plans répondent à cet usage habituel : les plans du début[102] sur New York, les plans de fin — travelling pour suivre la marche des personnages et plans sur New York — et les quelques plans généraux sur New York insérés dans le cours des génériques. Dans les autres cas, rien ne motive, en termes de conventions cinématographiques, l'usage du procédé. Il faut donc y chercher une signification ; nous pouvons avancer l'hypothèse qu'ils ont pour

[101] *Ibid.*, p. 228.

[102] Notons, à titre de comparaison, que les génériques de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts*, de *CSI : Miami / Les Experts Miami* et de *CSI : NY / Les Experts Manhattan* commencent aussi par des plans généraux en travelling sur Las Vegas, Miami et New York, pour immédiatement situer le lieu de la série.

but de signifier le point de vue adopté par le programme : il s'agira de balayer la société, d'où des travellings latéraux ou verticaux qui symbolisent un regard qui embrasse largement, ou d'aller au plus profond, d'où l'usage du travelling avant, tout en prenant du recul, grâce aux travellings arrière, notamment sur les personnages[103] qui vont incarner cette position de recul face aux événements au sein de la fiction. Cette répétition du procédé a ainsi non seulement des fonctions esthétique et identificatrice, donc éthique en ce qu'elle permet de retrouver l'orateur à son discours, mais aussi une fonction argumentative. Elle passe du statut de simple figure de style à celle de figure argumentative, car elle permet au téléspectateur de décoder un projet et d'y adhérer :

> Nous considérons une figure comme *argumentative* si, entraînant un changement de perspective, son emploi paraît normal par rapport à la nouvelle situation suggérée. Si, par contre, le discours n'entraîne pas l'adhésion de l'auditeur à cette forme argumentative, la figure sera perçue comme ornement, comme figure de *style*. Elle pourra susciter l'admiration, mais sur le plan esthétique, ou comme témoignage de l'originalité de l'auteur[104].

Ainsi, si nous ne pouvons exclure la visée esthétique, ornementale ou distinctive de l'emploi du travelling ici, son aspect argumentatif n'est pas en retrait et permet de changer la perspective du téléspectateur et son regard sur le programme.

En outre, cet ethos va s'interpréter en termes d'ingéniosité — comment faire différent en respectant les contraintes formelles que Dick Wolf s'impose lui-même ? —, de performance et de jeu. La dimension ludique a toujours une grande importance dans le domaine contre-culturel[105] et la fiction télévisée ne fait pas exception.

---

[103] Rappelons que les présentations des personnages, dans tous les génériques des séries *Law & Order* se font en travelling arrière et qu'en outre, l'effet d'affinement progressif du grain de l'image participe de la même symbolique du recul, de la vue plus acérée associée au mouvement de retrait.
[104] Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'Argumentation*, *op. cit.*, p. 229.
[105] La notion de *contre-culture* (pour traduire le mot anglais *subculture*) renvoie à la fois à l'avant-garde et à la culture populaire, soit aux deux extrêmes par rapport à la culture dominante socialement acceptée. Rappelons que cette tension était déjà présente dans la théorie d'Umberto Eco concernant l'intertextualité élargie.

> En fait, le montage par correspondance a pour effet paradoxal de résister au flux des images et des plans, tout en l'utilisant. Le lien nouveau qu'il crée entre des séquences éloignées les unes des autres, entre des gestes qui ne sont ni du même moment ni de la même action, ces échos ou ces strictes répétitions, ce lien fonctionne comme une pliure, une manière de **rabattre** l'expression, et par là son objet. Ce n'est plus seulement un disque rayé […] qui n'engagerait somme toute que le médium, mais le monde représenté lui-même, qui perd sa simplicité linéaire[106].

Ainsi, en extrapolant ce commentaire que Vincent Amiel fait au sujet du montage des correspondances dans le cinéma[107], nous pouvons interpréter ces phénomènes de reprise de motifs communs, voire de plans, entre les génériques comme une manière d'exprimer la complexité de la société, complexité que les séries de Dick Wolf assume, plutôt que de l'aplanir dans l'univers fictionnel qu'il propose. En effet, dans les séries de la « franchise Law & Order », l'univers diégétique est globalement conforme à la réalité, tant dans ses acteurs — le travail des policiers et des procureurs est très précisément décrit et respecte les procédures en vigueur à New York — que dans ses intrigues : le criminel n'est pas toujours arrêté ou, quand il est arrêté et quand bien même les policiers et les magistrats sont convaincus de sa culpabilité, il n'est pas toujours condamné par le jury.

Cette volonté de rendre compte de la complexité de la réalité est également présente dans le projet de série documentaire de Dick Wolf, *Crime & Punishment* (inédit en France)[108], dont le générique reprend les mêmes codes : la bande-son est constituée des mêmes notes que celle de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*, mais dans un timbre différent. Le tempo est là plus rapide, le son plutôt rock, créé par une guitare avec octaveur[109] et une guitare saturée. La bande-image compte quatorze modules (comme *Law & Order / New York District*). Elle ne s'ouvre pas sur un plan général de New York, puisque les équipes filmaient

[106] Vincent Amiel, *Esthétique du montage*.- Paris : Nathan, coll. « Cinéma », 2002, pp. 79-80.
[107] Vincent Amiel distingue trois types de montage : le montage narratif, le montage discursif et le montage des correspondances. Voir le tableau qu'il propose (*ibid.*, p. 11).
[108] Ce programme est inédit en France, du moins en tant que tel. Cependant, M6 avait acquis les droits de la série et en a diffusé certains épisodes dans le cadre de son émission *Docs de choc*.
[109] Un octaveur permet de doubler la ligne mélodique jouée par la même ligne à l'octave inférieure.

des procès dans le comté de San Diego en Californie , mais ce plan, qui situait le lieu de l'intrigue, est remplacé par le plan d'un palais de justice qui joue le même rôle de localisation de l'action. De même, le dernier plan du générique de *Crime & Punishment* (inédit en France) ne représente pas New York, mais une allégorie de la justice. Nous y retrouvons par ailleurs l'alternance de couleurs et de noir et blanc et l'usage, bien qu'un peu moins répandu, du travelling. La couleur caractéristique pour les plans de présentation est le rouge, même si le noir et rouge ne se limite pas à ces plans. Les épisodes s'ouvrent par un texte définissant le concept du programme (« *In the criminal justice system, deputy district attorneys represent the people. The prosecutors you are about to see, and the cases they try, are real. Nothing has been reenacted*[110]. »), où nous retrouvons les mêmes caractéristiques et certaines expressions-clés des textes introductifs des séries de fiction.

Une parenté très claire entre les séries policières et la série documentaire est ainsi créée et la frontière entre fiction et réalité[111] devient de plus en plus poreuse. Cette ressemblance entre le générique de *Crime & Punishment* (inédit en France) et ceux des séries *Law & Order* a un effet bien réel[112] qui a pu être vérifié lorsque M6, dans son programme *Docs de choc*, a diffusé des épisodes de *Crime & Punishment* (inédit en France). Les téléspectateurs habitués à visionner les séries de Dick Wolf ont reconnu sa patte avant que son nom n'apparaisse au générique, grâce aux « figures » et aux ressemblances entre le générique de ce programme et celui des autres séries de Dick Wolf. Cet effet de reconnaissance a eu lieu même avec des personnes qui ne savaient pas que Dick Wolf avait produit une émission de *docu-dramas* : ils n'ont donc pas, pour la plupart d'entre eux, reconnu *Crime & Punishment* (inédit en France) en tant que tel — ce que seuls pouvaient faire les gens qui suivent la programmation aux États-Unis —, mais en tant que programme appartenant à la « franchise Law & Order ».

---

[110] « Dans le système pénal américain, les procureurs représentent le peuple. Les procureurs que vous allez voir et les affaires qu'ils traitent sont vrais. Aucune scène n'a été reconstituée. » (c'est nous qui traduisons)

[111] La construction d'un New York alternatif et les échanges ponctuels nombreux entre les séries créent un fort effet de réel. De même, la création de la série *Deadline*, qui se passe dans la rédaction du *New York Ledger*, un journal « inventé » par Dick Wolf pour les besoins de certains épisodes de la « franchise Law & Order », obéit au même principe.

[112] *Crime & Punishment* a d'ailleurs vite été surnommé *Law & Order : Crime & Punishment* par les téléspectateurs.

Ainsi, du fait des similitudes entre les génériques, du nom de Dick Wolf qui s'inscrit à la fin de chacun d'entre eux et à la fin de chaque épisode, ainsi que du clip final de sa maison de production, il émerge une figure forte de créateur qui est, dans la tête du téléspectateur, responsable de la cohérence de l'univers mis en scène. Cette personnalisation du créateur est parallèle à sa reconnaissance comme garant de l'univers créé[113], et ce quelle que soit la forme de fiction populaire, comme le souligne Danielle Aubry au sujet du roman-feuilleton : « L'auteur, "pris dans un circuit de propriétés", fait l'objet d'une construction médiatique dans le but tout à fait avoué de mieux vendre ses productions[114]. »

Le parcours d'un certain nombre de personnages, à travers une (ou plusieurs) série(s) de la franchise, est exemplaire du souci de cohérence que manifeste Dick Wolf et reproduit les possibilités de carrière de policiers ou de procureurs dans le monde réel. Ainsi, parmi les personnages principaux de « l'univers Law & Order », Jack McCoy connaît, au sein de la série *Law & Order / New York District*, une évolution, du poste d'assistant du procureur à celui de procureur, poste auquel il remplace Arthur Branch, qui supervisait les brigades mises en scène dans les différentes séries. À ce titre, de même que Branch est apparu dans les quatre séries de la franchise, Jack McCoy, tout en gardant son rôle principal dans *Law & Order / New York District,* apparaît aussi dans l'épisode « Blinded » (ép. IX, 7) de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*. Moins ponctuellement, le capitaine Donald Cragen, qui dirigeait la brigade de *Law & Order / New York District* durant les trois premières saisons, après un passage par la brigade anti-corruption qui ne donna pas lieu à une série, réintégra l'univers de la franchise en devenant le capitaine de l'Unité Spéciale pour les Victimes dès le début de la série dérivée. Quant à Mike Logan, enquêteur dans *Law & Order / New York District* dès le premier épisode, dix ans après son transfert à Staten Island en fin de la cinquième saison de la série-mère, il intègre la Section Criminelle de *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle.* Lennie Briscoe, quant à lui, inspecteur de la troisième à la quatorzième saison de *Law & Order / New York District*, devient enquêteur du bureau

[113] L'étymon du mot *auteur*, *auctor*, pouvait d'ailleurs signifier « garant d'une vente ».
[114] Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, *op. cit.*, p. 32.

du procureur Arthur Branch dans *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*. Dans cette même série intervient la juge Jaimie Ross, dont le téléspectateur avait fait la connaissance dans *Law & Order / New York District*, où elle officiait, à l'époque, comme assistante du procureur Jack McCoy.

En plus de ces évolutions dans la distribution, nous pouvons aussi noter que le téléspectateur peut retrouver, plus ponctuellement, un ancien personnage principal qui a changé de métier : ainsi, Jaimie Ross est impliquée, après son départ du bureau de Branch et de McCoy et avant de devenir juge, comme avocate de la défense dans deux épisodes de *Law & Order / New York District* : « Justice » (ép. X, 5) et « School Daze » (ép. XI, 22). Quant à Paul Robinette, assistant de Ben Stone durant les trois premières saisons de *Law & Order / New York District*, il devient avocat de la défense, comme le téléspectateur l'apprend dans l'épisode « Custody » (ép. VI, 14) de la même série. Ce qui est intéressant dans la « franchise Law & Order », c'est que ces phénomènes ne se limitent pas aux personnages principaux : les personnages secondaires sont travaillés avec la même rigueur et la même cohérence. Nous retrouvons ainsi, dans *Law & Order / New York District, Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* et *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle* le même expert psychiatrique : le Dr Emil Skoda. Le parcours du Dr Elizabeth Olivet, sans doute le personnage secondaire le plus développé[115], est à ce titre exemplaire : experte détachée auprès de la police ou du procureur dans *Law & Order / New York District* de 1991 à 1997, et de 2002 à aujourd'hui, elle intervient dans *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* en 2000. Après être retournée exercer dans le secteur libéral — d'où son départ de la série-mère —, elle est engagée par un avocat de la défense dans l'épisode « Baby Killer » (ép. II, 5). Elle apparaît également dans trois épisodes de *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*. Dans « To The Bone » (ép. V, 20), elle aide l'inspecteur Mike Logan à surmonter le fait qu'il a tué

[115] Le fait qu'elle soit elle-même victime d'un viol et qu'elle porte donc plainte auprès de l'Unité Spéciale concourt aussi à lui donner une épaisseur que n'ont pas les autres personnages secondaires.

accidentellement un policier travaillant sous couverture[116] ; dans « Siren Call » (ép. VI, 3), elle épaule Alexandra Eames, traumatisée par l'enlèvement qu'elle a subi dans l'épisode « Blind Spot » (ép. VI, 1) ; enfin, dans l'épisode « Purgatory » (ép. VII, 11), elle évalue et suit Robert Goren pendant sa suspension. Finalement, dans l'épisode « Day » (ép. I, 11) de *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, elle évalue un suspect que l'assistante du procureur poursuit pour viol. Elle fait ainsi partie du « Club des Cinq », puisque seuls cinq personnages sont apparus dans les quatre séries de la franchise : les inspecteurs Lennie Bricoe et Ed Green, le procureur Arthur Branch et les Dr Elizabeth Olivet et Elizabeth Rodgers — cette dernière étant médecin légiste. Ces différents parcours, qui tendent à créer un univers cohérent, participent à la création de l'ethos de l'énonciateur. Albert Halsall, dans son analyse de l'ethos narratif, définit deux garants éthiques du narrateur, dont « la "cohérence" des informations fournies par l'isotopie narrative[117] ». Cet aspect peut être mis en relation avec la conception post-romantique de l'auteur, qui n'a plus un ethos fondé sur sa capacité à imiter le réel, mais à le recréer en même temps qu'il construit sa propre subjectivité : « *The notion of an independent, universal nature "out there" (that is, the referent and object of earlier representational poetics) is replaced by the notion of a genius-artist endlessly re-creating, through diverse recombinations, self and nature alike*[118] ». En tout état de cause, nous avons bien affaire ici au problème de la cohérence et de la reconstruction de la réalité, démultiplié par le foisonnement des narrations dérivées.

Il ne faut cependant pas penser que l'aspect très « écrit » des génériques et des intrigues fait écran entre le public et l'énonciateur, entre le public et l'émotion. Cela serait extrêmement problématique pour un discours épidictique, fondé par

[116] Cette scène, qui pourrait sembler un peu gratuite, se justifie aussi par le fait qu'elle reprend une scène du début de la deuxième saison de *Law & Order / New York District* où le Dr Olivet aide Mike Logan à surmonter la mort de son coéquipier Max Greevey.

[117] Albert Halsall, *L'Art de convaincre. Le Récit pragmatique : Rhétorique, Idéologie, Propagande*.- Toronto : Paratexte, 1988, p. 243.

[118] C. Jan Swearingen, « *Ethos* : Imitation, Impersonation, and Voice » in James S. Baumlin et Tita French Baumlin (dir.), *Ethos : New Essays in Rhetorical and Critical Theroy*, *op. cit.*, p. 129. « La notion d'une nature indépendante et universelle "à côté de nous" (c'est-à-dire le référent et l'objet des poèmes réalistes anciens) est remplacée par celle d'un artiste inspiré recréant sans fin, à travers différentes reconfigurations, son Moi autant que la nature. » (c'est nous qui traduisons)

nature sur l'axe ethos-pathos. Mais, d'une part, cet aspect littéraire renvoie à la notion de mérite artistique, qui peut créer l'émotion esthétique[119]. Évidemment, dans un cadre industriel et concurrentiel, la création de ce type d'émotion n'est pas suffisante pour capter et toucher le public le plus large. C'est pourquoi le recours à la notion d'*actio* permet de comprendre comment fonctionne ce type de discours. Le genre épidictique, dont la visée est liée davantage à l'orateur et ses capacités qu'aux effets réels du logos, fait la part belle à l'*actio*[120]. Or, l'usage prédominant du travelling, de notes basses et de percussions, l'accélération progressive du tempo des différents génériques et la saturation progressivement plus grande des instruments qui les jouent sont tout à fait interprétables en termes d'*actio* qui, tout en préservant la construction de l'ethos, crée l'émotion et fonctionne comme une preuve pathétique. Ce phénomène est à rapprocher des conclusions de Tamar Liebes et Elihu Katz sur l'absence de réception critique du public américain, qui reconnaît la performance sans intellectualiser les processus de création et de production.

C. Le spin off à dominante logique : le décalque narratif.

Lorsque le *spin off* opère par reprise d'un schéma diégétique, nous sommes évidemment face à une série dérivée qui met en avant la dimension logique du discours. Il s'agit alors de reprendre une formule et de la déplacer. C'est ce que fait Jerry Bruckheimer avec *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts*. Si nous analysons la série première, nous voyons que l'architecture de la série réside en la narration des cas auxquels est confrontée une équipe de la police scientifique. Chaque épisode nous en montre généralement deux, en entremêlant leur narration.

[119] Voir *ibid.*, p. 134 : « The more a speech is perceived as prepared, the less it will effectively move people to action. The prepared speech is received more as litterature, a *letteraturazzazione* (see Kennedy) of rhetoric in which the aim that Aristotle calls action is supplanted by artistic merit — by speaker and audience alike. » (« Plus un discours est perçu comme préparé, moins il poussera les gens à l'action. Le discours préparé est davantage reçu comme de la littérature, comme une *letteraturazzazione (cf.* Kennedy) de la rhétorique dans laquelle le but qu'Aristote nomme action est supplanté par le mérite artistique — aussi bien pour l'orateur que pour le public » ; c'est nous qui traduisons).

[120] Voir *ibid.*, p. 133 : « Epideictic display oratory, much like dramatic performance, was perceived and evaluated as a good performance of a speech written in advance. » (« L'art oratoire du spectacle épidictique, bien plus qu'une représentation théâtrale, était perçue et évaluée comme une bonne interprétation d'un discours écrit à l'avance » ; c'est nous qui traduisons).

Chaque cas est réductible à la séquence suivante : arrivée de la police scientifique sur les lieux du crime ; interrogatoire des témoins ; recherche de preuves et de matériel biologique ; investigations qui permettent d'émettre des hypothèses et de les confronter aux preuves matérielles et aux informations obtenues par les interrogatoires ; nouvelles hypothèses éventuelles avec nouvelle confrontation ; enfin résolution de l'affaire. Les épisodes de la série sont bouclés (chaque affaire est résolue en un seul épisode) et l'aspect feuilletonesque est assez effacé : on nous parle peu de la vie privée des personnages ; leur passé et leur famille ne sont généralement que mentionnés[121]. Les séries dérivées ont la même structure, mettent l'accent sur l'aspect professionnel de la vie des personnages et comportent très peu de notations concernant leur vie privée[122]. Quand la série *CSI : Miami / Les Experts Miami* a été lancée aux États-Unis, voici le commentaire qu'en faisait Caryn James, la rédactrice en chef de la section « Télévision » du *New York Times* :

> "C.S.I.: Miami," which starts tonight on CBS, is a spinoff of the enormously successful "C.S.I.," the show that made crime scene investigation seem like a sexy profession. The new version follows the same formula in a different city, with alligators instead of the neon of Las

[121] Le téléspectateur ne connaît que quelques informations sur la vie des personnages, et pas de tous : ainsi, dans la série-mère, Catherine est mère célibataire, ancienne strip-teaseuse, et son père possède un casino de la ville ; une idylle naît entre Gil Grissom et Sarah Sidle. Dans *CSI : Miami / Les Experts Miami*, nous apprenons au fur et à mesure qu'Horatio Caine s'occupe de son neveu et que son frère est encore en vie. Dans *CSI : NY / les Experts Manhattan*, la femme de Mack Taylor est morte pendant les attentats contre le World Trade Center.

[122] Ce type de construction a même été spécialement mis en place afin de mieux vendre le produit à l'exportation : « An added attraction, noted by many of those responsible for buying and scheduling the shows […] is that, because of a number of elements for which they were often criticised – lack of character development, formulaic repetition, etc – the shows have little narrative or charcater continuity. The consequence of this is that audiences don't feel forced to watch week after week, or risk missing vital plot information (as is the case, for example, of *24*, where missing an episode necessitates a great deal of effort to catch up with the plot). Episodes can therefore easily be seen out of sequence, an "attribute" of particular attraction to schedulers who often have spare, unpredictable, hours to fill in their weekly schedules. » (Michael Allen, « The Much I Know… » in Micheal Allen (dir.), *Reading* CSI*. TV Crime Under the Microscope*, *op. cit.*, p. 7 : « Un avantage supplémentaire, remarqué par beaucoup des acheteurs ou programmateurs de ces séries télévisées […] est que, du fait de nombreux éléments pour lesquels elles sont souvent critiquées — manque de développement des personnages, répétition de la même formule, etc. — , elles ont une faible continuité des personnages et des intrigues. La conséquence est que le public ne se sent pas obligé de regarder semaine après semaine ou ne risque pas de manquer une information vitale de l'intrigue (tel est le cas, par exemple, de *24 heures chrono* où manquer un épisode nécessite un très grand effort pour rattraper le fil de l'histoire). Les épisodes peuvent ainsi facilement être vus dans le désordre, une "qualité" qui attire tout particulièrement l'attention des programmateurs à qui il reste souvent, de façon imprévisible, des heures qu'ils doivent remplir dans leurs grilles de programmes hebdomadaires » ; c'est nous qui traduisons).

> Vegas, the Everglades instead of the desert and David Caruso instead of William Petersen as head of the crime scene team. But like the original, it relies on high-tech science, with special effects that can follow a bullet through a body. And it has a similar focus on a brilliant central investigator who tantalizingly stays a step ahead of the rest of us[123].

À titre de comparaison, dans le cas des séries *Law & Order*, la structure a été modifiée de série en série : la série première se compose d'une première partie consacrée au travail de la police et d'une seconde partie consacrée à celui du ministère public, avec notamment les scènes de procès. *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* se concentre quasi entièrement sur le travail de la police : le téléspectateur n'assiste pas au procès, il ne voit que le début du travail de l'assistant du procureur, celui qui est le plus en corrélation avec celui de la brigade. Ces deux premières séries sont très soucieuses de réalisme et ont souvent été saluées sur ce point. La troisième, *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle*, reprend la structure de la deuxième série mais rompt avec le souci de réalisme, avec lequel renoue de fait *Crime & Punishment* (inédit en France), le faux *spin off* qui ne s'intéresse qu'au procès, c'est-à-dire à ce qui avait été abandonné avec les deux séries dérivées. Enfin, le troisième *spin off*, *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, est, en quelque sorte, le pendant fictif de *Crime & Punishment* (inédit en France), puisque la série prend place dans le service du procureur. Ainsi, avec *Law & Order / New York District*, les modifications diégétiques concernent la forme du contenu, ce qui n'est pas le cas des séries *CSI / Les Experts*, où la modification porte essentiellement sur la substance du contenu[124].

---

[123] Caryn James, « How to Fight Lawlessness? Subdivide Crime Shows », in *New York Times*, 23 septembre 2002, consulté en ligne le 14 août 2008, http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A0DEEDC1739F930A1575AC0A9649C8B63 : « *Les Experts Miami*, qui commencent ce soir sur CBS, est un *spin off* de l'énorme succès *Les Experts*, le programme qui a rendu la police scientifique sexy. La nouvelle version suit le même schéma dans une ville différente, avec des alligators à la place des néons de Las Vegas, les Everglades à la place du désert et David Caruso à la place de William Petersen dans le rôle du chef de l'équipe de la police scientifique. Mais comme l'original, elle repose sur la haute technologie, avec des effets spéciaux qui permettent de suivre une balle à travers un corps. Et elle est aussi centrée sur un enquêteur principal brillant qui, désespérément, a toujours un temps d'avance sur les simples mortels. » (c'est nous qui traduisons)

[124] Nous reviendrons plus en détail, dans notre chapitre concernant la citation télévisuelle, sur l'application de la théorie de Hjemslev à la série télévisée. Précisons seulement pour l'instant que la

Deux de ces modifications sont particulièrement aisées à saisir, notamment parce qu'elles sont liées soit à un moment-carrefour de toute série télévisée — le générique de début — soit au marketing mis en place par les instances de production et de diffusion, c'est-à-dire l'image visuelle.

La bande-son des trois séries *CSI / Les Experts* est constituée d'une chanson des Who : « Who Are You ? » pour celle se passant à Las Vegas, « We Don't Get Fooled Again » pour Miami et « Baba O'Riley » pour New York. Un lien explicite est ainsi constitué, bien que la parenté ne puisse se faire que pour une personne susceptible, par son savoir[125], de recréer le lien souterrain entre les séries. Ainsi, la tension entre imitation et originalité propre à toute série dérivée[126] est présente dès le début de chaque épisode. Concernant la bande-image, il n'y a pas réellement de convergence, puisque les points communs entre les différents génériques ne relèvent pas de l'effet de style, mais du code sémiotique même du discours « générique de série dramatique américaine » : l'ouverture par des plans larges sur la ville où se passe l'action ou la présentation des caractéristiques principales, en actes, des personnages. L'intention de différenciation est même manifeste : il est impossible de trouver des convergences entre l'esthétique de ces trois génériques. Dans *CSI / Les Experts*, les noms sont simplement incrustés et statiques sur l'image, en lettres blanches et les plans alternent personnages et preuves mises en scène selon l'effet de zoom caractéristique de la série[127] ; dans *CSI : Miami / Les Experts*

---

substance du contenu concerne les idées et les anecdotes tandis que la forme du contenu correspond aux sélections génériques et aux synopsis.

[125] Nous retrouvons ici la prégnance de l'encyclopédie de la culture populaire nécessaire pour appréhender ce type de productions dans toute sa complexité.

[126] Cet aspect mécaniste de la reprise d'une chanson des Who associée à celle du même schéma narratif a souvent été source de commentaires ironiques, comme celui de David Bianculli dans « The *CSI* Phenomenon » (in Michael Allen (dir.), *Reading* CSI *: Crime TV Under the Microscope*, *op. cit.*, p. 224) : « All you have to do is select a new theme song from The Who's musical catalogue, and you're in business – a very lucrative business. » (« Tout ce que vous avez à faire est de choisir une nouvelle chanson dans le catalogue musical des Who et l'affaire est faite – une très bonne affaire. », c'est nous qui traduisons).

[127] Cet effet caractéristique, selon la critique, du cinéma produit par Jerry Bruckheimer, a été ainsi surnommé « the *CSI*-shot » : « Bruckheimer's trademark use of bombastic action and excessive visual effects have, at least in the latter case, had a marked influence on the *CSI* visual aesthetic, especially on the so-called "*CSI*-shot" – the dynamic and visceral zooming into and through human bodies as they are punctured by knives and bullets. » (Michael Allen, « The Much I Know… » in Michael Allen (dir.), *Reading* CSI*. Crime TV Under the Microscope*, *op. cit.*, p. 6 : « La présence d'une action grandiloquente et l'utilisation d'effets visuels excessifs, véritable marque de fabrique de Bruckheimer, a eu, au moins dans ce dernier cas, une influence marquée sur l'esthétique visuelle des *Experts*,

Miami, les noms apparaissent d'abord sous la forme d'une équation algébrique, accompagnée souvent de symboles scientifiques, qui se transforme peu à peu en une suite alphabétique formant le nom de l'acteur et les plans montrent principalement les personnages, avec des effets de cadres surexposés ; les noms des acteurs de *CSI : New York / Les Experts Manhattan* entrent dans le cadre par un mouvement venant du hors-champ — trois d'entre eux sont d'ailleurs doublés par des inscriptions partielles sur l'écran —, les modules de plans présentant les personnages sont séparés par un ou plusieurs plans montrant des preuves et les vues de la ville sont bien plus importantes que dans les deux séries précédentes, traduisant déjà la place primordiale de New York dans le développement de ce dernier opus. Ce travail de différenciation et de particularisation de chaque série (même si nous pouvons reconstituer, par la musique et la présence des trois lettres « CSI » dans chaque titre, un lien de parenté) montre bien qu'il ne s'agit pas ici d'un jeu sur l'ethos, mais bien d'un jeu sur la substance du contenu et le logos.

Ce travail sur la forme du contenu passe également, tant dans le générique que dans la photographie même des épisodes, par des ambiances colorées différentes, qui caractérisent chaque série aussi bien à l'écran même que dans la promotion et les produits dérivés :

> […] these aesthetic and textual distinctions are based on industrial regularities of brand indentification and differenciation, between *CSI*-branded series. Both professional textual analysts and fans alike are, here, recognising and reproducing the contemporary TV industry's strategies of branding […] which extend beyond TV texts to their merchandising, such as sell-through DVDs. Compare, for instance, the packaging colour schemes of the currently available Region 2 DVD box sets for *CSI : Crime Scene Investigation, CSI : Miami* and *CSI : NY*, and you find that their signature brand palettes of green/ red/ purple-blue, white/ orange, and black/ ice-blue are iterated[128].

notamment sur ce qui a été appelé le "plan-*CSI*" – le zoom brut et dynamique dans et à travers les corps humains lorsqu'ils sont percés par des couteaux et des balles. » ; c'est nous qui traduisons).

[128] Matt Hills et Amy Luther, « Investigating "*CSI* Television Fandom". Fans' Textual Paths through the Franchise », in Michael Allen (dir.), *Reading* CSI *: Crime TV Under the Microscope*, *op. cit.*, p. 214 : « […] ces distinctions esthétiques et textuelles prennent en compte des procédés de fabrication soulignant l'identité et les différences de la marque, entre les séries étiquetées *Les Experts*. Les exégètes comme les fans, ici, reconnaissent et reproduisent les stratégies commerciales de l'industrie télévisuelle contemporaine qui dépassent le cadre de la série proprement dite pour s'étendre aux produits dérivés, comme les DVDs pour la vente. Par exemple, les chartes graphiques des emballages des éditions européennes des coffrets DVD actuellement disponibles des *Experts,* des

Cette utilisation spécifique de la palette des couleurs, cependant, en ce qu'elle fonde le style cinématographique des séries, crée l'effet de parenté, bien que les couleurs principales soient à chaque fois différentes. Ce n'est non plus la couleur en tant que telle, mais son mode d'utilisation qui devient signifiant, de même que la structure épisodique des intrigues et un souci du réalisme procédural[129]. Comme dans le cas de *Law & Order / New York District*, ce sont des structures ou des utilisations spécifiques de dispositifs préexistants qui servent à fonder la ressemblance. Cependant, bien que le nom de Jerry Bruckheimer, le producteur des séries *CSI / Les Experts*, soit de plus en plus utilisé dans la promotion faite par la chaîne[130], l'effet n'est pas du tout le même que dans le cas de Dick Wolf. Cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs : la cohérence entre les séries est beaucoup moins travaillée que dans la « franchise *Law & Order* », les échanges entre les séries *CSI / Les Experts* sont quasi inexistants[131] ; alors que Dick Wolf, en dehors des séries *Law*

Experts Miami et des *Experts Manhattan* reprennent très exactement les couleurs emblématiques (vert/ rouge/ bleu-violet ; blanc/ orange ; noir/ bleu métallique) qui caractérisent chaque série. » (c'est nous qui traduisons)

[129] Ces caractéristiques des séries *CSI / Les Experts*, en relation avec les séries policières précédentes, ont été développées par Sue Turnbull dans son article « The Hook and the Look. *CSI* and the Aesthetics of the Television Crime Series » in Michael Allen (dir.), *Reading* CSI *: Crime TV Under the Microscope*, *op. cit.*, p. 28-29.

[130] « Such producers [Steven Bochco, Michael Mann, David E. Kelley] Caldwell describes as network banner carriers, the citation of whose names gave the networks' seasonal offerings a more personal touch in the promotion of new shows, much in the way that Jerry Bruckheimer's name is currently used in relation to the promotion of *CSI*, in all its manifestations, as well as *Cold Case* or *The Amazing Race*. » (Sue Turnbull, *art. cit.*, p. 23 : « Caldwell qualifie de tels producteurs [Steven Bochco, Michael Mann, David E. Kelley] de porte-drapeaux des chaînes. La mention de leurs noms donne aux grilles de rentrée des chaînes une touche personnelle dans la promotion des nouveaux programmes, de même que le nom de Jerry Bruckheimer est couramment utilisé dans le cadre de la promotion de *CSI*, sous toutes ses formes, aussi bien que pour celle de *Cold Case* ou de *The Amazing Race*. » / c'est nous qui traduisons).

[131] Même si chaque série dérivée a été introduite dans la série qui la précède, il n'y eut qu'un seul *crossover* sous forme d'épisodes partagés par la suite : « Felony Flight » (ép. IV, 7) de la série de Miami et « Manhattan Manhunt » (ép. II, 7) pour *CSI : NY / Les Experts Manhattan*. Des raisons spécifiques empêchaient *a priori* la création de *crossovers* avec la série première : William Petersen, qui incarne Gil Grissom, le chef du bureau de Las Vegas, était personnellement opposé à la création de séries dérivées, ce qui explique le fait qu'il ne partage aucune scène avec les acteurs de *CSI : Miami / Les Experts Miami* dans « Cross-Jurisdictions ». Voir, par exemple, ce que dit David Bianculli Michael Allen (dir.), *Reading* CSI *: Crime TV Under the Microscope*, *op. cit.*, p. 223 : « When CBS and executive producer Jerry Bruckheimer conspired to spin *CSI* off into a second series, *CSI : Miami*, in 2002, Petersen made no secret of his dislike of the move. The elements of his show, especially the actors, weren't so easily replaceable, he argued. » (« Quand CBS et le producteur exécutif Jerry Bruckheimer réfléchissaient à dériver des *Experts* une deuxième série, *Les Experts Miami*, en 2002,

& Order, ne connaît pas de succès[132], Jerry Bruckheimer produit des longs-métrages de cinéma et plusieurs séries télévisées à côté de *CSI / Les Experts* et de ses séries dérivées[133]. L'image du créateur-producteur de Bruckheimer est ainsi bien moins attachée à sa franchise que celle de Dick Wolf à la sienne.

Cette tripartition des différents types de *spin offs* par pôle de la rhétorique permet de reposer les enjeux d'une manière différente et de saisir le fonctionnement précis de chacun d'eux. Elle fait ainsi apparaître les grandes lignes de force du procédé. Cependant, un certain nombre de créateurs ne s'arrêtent pas là et fondent, à partir des relations mises en place par ces dérivations, des univers où les différentes séries partagent une même réalité aletrnative.

V. Au-delà du spin off : la réalité partagée.

La pratique de David E. Kelley et, plus encore, celle de Dick Wolf montre bien que l'époque n'est plus aux simples *spin offs*. Le public veut des formes de plus en plus complexes d'intertextualité et de transtextualité qui aboutissent à une réalité partagée entre plusieurs séries télévisées[134]. En outre, les conditions économiques

---

Petersen ne cacha pas son aversion pour ce déménagement. Il ne serait pas facile de remplacer les éléments du programme, notamment les acteurs , avança-t-il. » / c'est nous qui traduisons).

Notons que le départ de William Petersen, remplacé par Laurence Fishburne, a permis la réalisation du premier triple *crossover* de l'histoire de la télévision américaine lors des *sweeps* de novembre 2009 : lors d'une même semaine, les téléspectateurs ont ainsi pu suivre la même histoire lors de trois soirées différentes, avec l'intervention des équipes scientifiques des trois villes où se passent ces séries télévisées.

[132] Durant la période de production de la franchise, Dick Wolf a lancé d'autres séries, qui n'ont pas été des succès : *Players / Players, Les Maîtres du Jeu*, en 1997, a été annulée au bout de dix-huit épisodes ; *D.C.* (idem), en 2000, n'a connu que sept épisodes ; *Deadline / Enquêtes à la Une*, en 2000 également, ne compte qu'une saison de treize épisodes ; *L.A. Dragnet* (idem), lancée en 2003, a duré vingt-deux épisodes ; quant à *Conviction* (idem), en 2005, elle ne compte que treize épisodes. Il ne connut qu'un seul succès en dehors de la franchise : *New York Undercover* (idem).

[133] En 2005, par exemple, Jerry Bruckheimer produisait, en plus des trois séries *CSI*, les séries suivantes, réparties sur trois chaînes différentes : *Close To Home / Juste Cause*, *Cold Case / Cold Case : Affaires classées*, *Just Legal* (inédit en France), *E-Ring / D.O.S. : Division des Opérations Spéciales* et *Whithout A Trace / FBI Portés disparus*. Il était également à la tête de la production de l'émission de télé-réalité *The Amazing Race* pour CBS.

[134] Ce concept de réalité partagée pet être déclinée à deux niveaux : ici, nous parlons d'une même réalité qui se trouve dans plusieurs programmes. Mais il est possible, à la suite de Carmen Compte, d'interpréter aussi cette expression au sujet de la relation existant entre la télévision et les téléspectateurs : elle parle ainsi d'une « réalité composée, celle du monde de la télévision à laquelle la

de production poussent les créateurs à multiplier les apparitions des personnages qu'ils ont créés. Todd Gitlin, dans *Inside Prime Time*, a mené l'enquête et pu obtenir certains chiffres :

> Spinoffs are lucrative not only to networks but to suppliers ; indeed, the financial rewards are so great that they routinely overwhelm such aesthetic qualms as may exist. Whoever holds the "created by" credit for a series shares title to its characters, and therefore can collect a royalty of $25,000 or more per episode, whoever writes and produces the show. Moreover, any writer who devises a character is entitled to a minimum of $657 par half-hour episode, or $1,248 per hour, for each episode in which the character ever appears, no matter who writes it ; for an hour-long show the payment would amount to over $27,000 over a short season. The "created by" is like the patent on an invention[135].

Ces deux désirs — celui du public de voir des univers sériels de plus en plus complexes ; celui des producteurs de générer plus d'argent — se rejoignent et poussent les créateurs à développer de nouveaux types de relations entre leurs programmes. Reprenons, en le complétant, le schéma que nous avons fait de l'univers de Dick Wolf.

Nous avons jusqu'à présent parlé des quatre séries de la franchise *Law & Order*, de la série de *docu-drama Crime & Punishment* et de *Conviction*, série clairement dérivée de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*, mais n'appartenant pas formellement à la franchise. Il faut cependant, pour avoir une vue globale de son travail, s'intéresser à d'autres programmes de Dick Wolf.

---

culture du téléspectateur lui permet d'appartenir » (art. cit., p. 4) qui fonde la connivence sur laquelle nous reviendrons plus précisément dans notre chapitre 10.

[135] Todd Gitlin, *Inside Prime Time, op. cit.*, pp. 68-69 : « Les séries dérivées sont lucratives non seulement pour les chaînes, mais aussi pour ceux qui les produisent ; et même, les retours financiers sont tels qu'ils submergent habituellement les considérations esthétiques quand elles existent. Le personne créditée par le "créé par" d'une série détient des droits sur ses personnages et, par conséquent, peut recevoir des droits d'auteur de 25.000 $ ou plus par épisode, quels que soient l'auteur ou le producteur du programme. En outre, tout auteur qui crée un personnage a droit à un minimum de 657 $ par épisode de trente minutes, ou de 1.248 $ pour un épisode d'une heure, pour chaque épisode dans lequel le personnage apparaît, quel qu'en soit le scénariste ; pour un programme d'une heure, le paiement peut atteindre 27.000 $ pour une saison courte. Le "créé par" est comme le brevet d'une invention. » (c'est nous qui traduisons) Rappelons au lecteur qui trouverait ces chiffres bien bas qu'ils datent d'il y a trente ans.

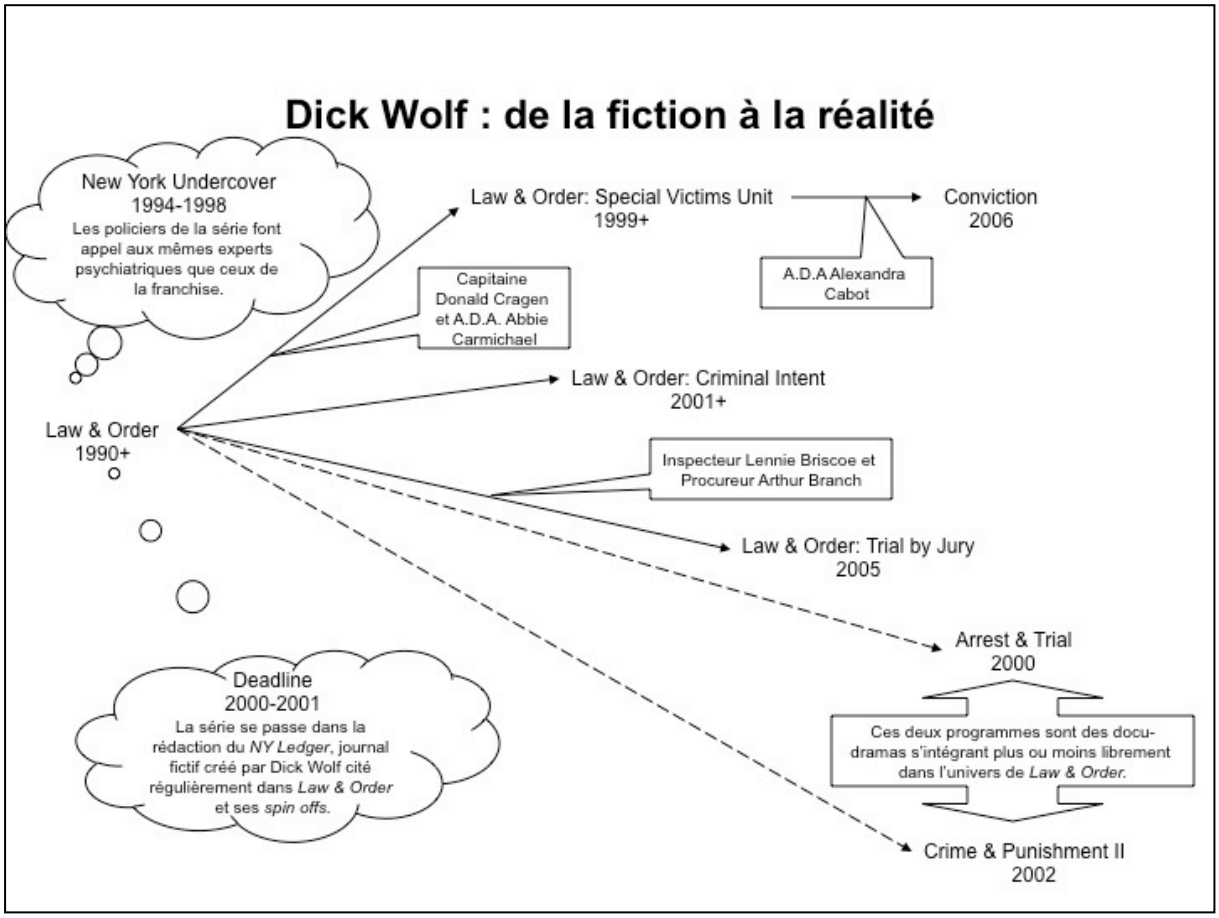
Ainsi, *Arrest & Trial* (inédit en France) était une émission de télévérité[136] alternant séquences de reconstitution et images réelles, dans laquelle le téléspectateur suit des enquêtes sur des faits divers réels, du crime au procès. Les liens entre ce programme et les séries *Law & Order* étaient assez lâches : une même thématique, le même producteur et la présence de Steven Zirnkilton. Cet acteur est « la voix » de la « franchise *Law & Order* » : les textes introductifs de chaque série (« *In the criminal justice system…* ») sont en effet dit par lui. Dans *Arrest & Trial* (inédit en France), il est le narrateur des épisodes. En outre, les bandes-annonces de l'époque disaient bien : « *From the creator of* Law & Order » (« par le créateur de *Law & Order* »). Quant à *Crime & Punishment*[137], dont nous avons déjà parlé, la ressemblance a été travaillée dans les moindres détails et la campagne de promotion du programme le présentait comme « *The Real Life* Law & Order » (« le *Law & Order* de la vraie vie »).

Cet emploi des mêmes recettes et la reprise d'une même thématique pour des séries de fiction et des programmes ancrés dans la réalité tendent à brouiller les frontières, d'autant que les séries policières de Dick Wolf sont salués pour leur réalisme très poussé. Cependant, la « franchise *Law & Order* » n'est que la partie émergée de l'iceberg. En effet, en 1994, Dick Wolf a créé la série *New York Undercover* (idem), qui met en scène des policiers travaillant sous couverture dans les rues de la Grande Pomme. Le Dr Elizabeth Olivet, incarné par Carolyn McCormick, intervient dans l'épisode « Smack Is Back » (ép. III, 7). Le Dr Emil Skoda, quant à lui, apparaît dans l'épisode « Mob Street » (ép. IV, 5). Les univers de ces séries étant assez éloignés l'un de l'autre — *Law & Order / New York District* s'intéresse aux enquêteurs de la Criminelle, *New York Undercover* (idem) aux infiltrations menées par la police —, il était peu probable que les personnages principaux se croisent au détour d'une enquête. Dick Wolf a donc construit les liens entre les deux séries à partir de la distribution secondaire.

---

[136] Cette expression est recommandée par l'Office québecois de la langue française (la Commission Générale de Terminologie et de Néologie, en France, ne s'étant pas intéressée à ce terme) pour le mot anglais *reality show*.

[137] Dans le schéma, nous avons noté ce programme *Crime & Punishment II* parce que Dick Wolf avait déjà, par le passé, produit un programme portant un tel nom. En effet, en 1993, il avait créé une série policière titrée *Crime & Punishment*, à la réalisation assez stylisée, se passant à Los Angeles.

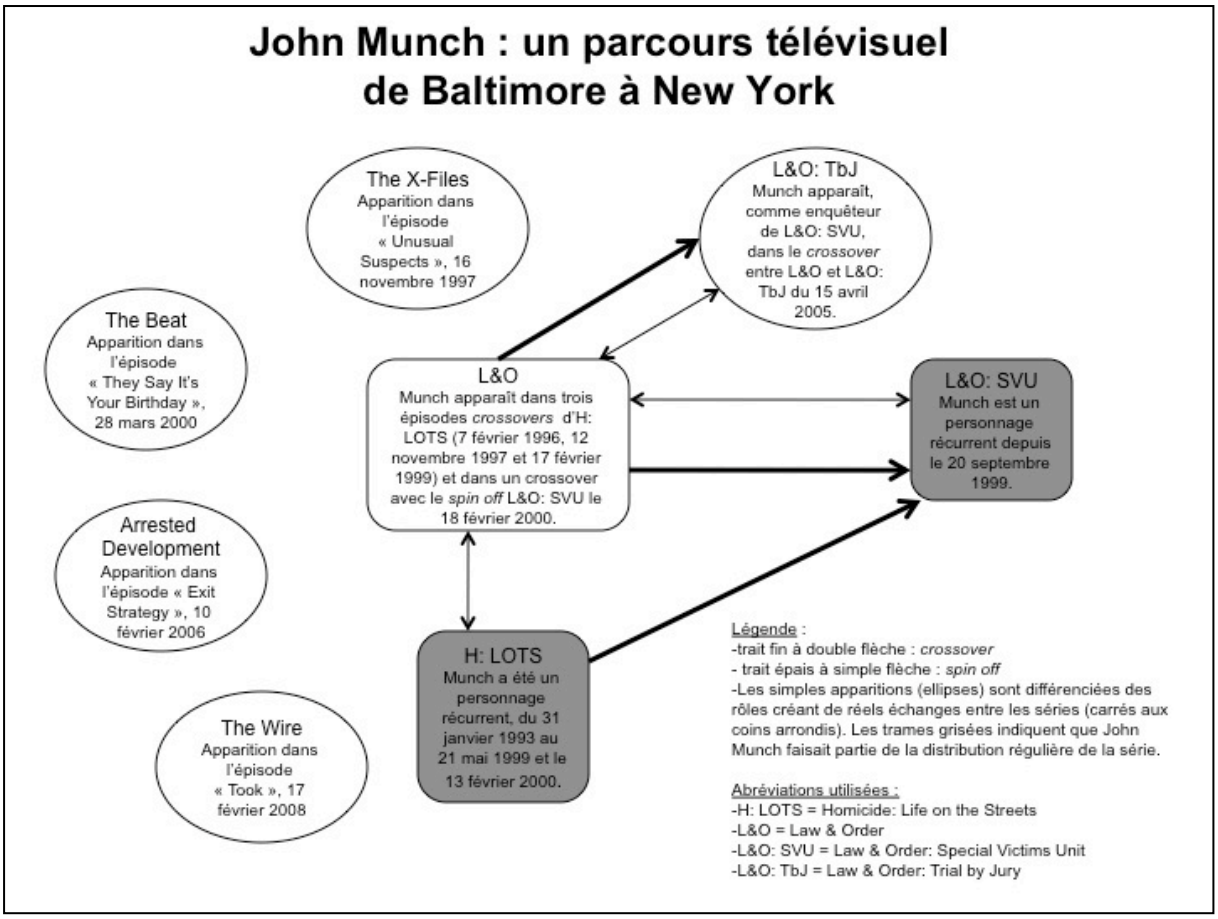


Les liens entre les séries de la franchise et *Deadline* sont encore plus ténus. Dans les différentes séries *Law & Order*, nous voyons régulièrement à l'écran des numéros du journal *The New York Ledger*. Ce journal n'existe pas, les accessoiristes l'ont créé pour que les unes collent aux affaires traitées par les policiers et les procureurs. Parfois, les intrigues font même intervenir des journalistes de ce quotidien. Dick Wolf a eu alors l'idée de proposer une série journalistique mettant en scène un reporter récompensé du Prix Pulitzer écrivant dans ce journal. Il ne s'agit donc non plus de personnages passant d'une série à l'autre, ni même d'un lieu déjà connu du téléspectateur, mais d'une relation entre une institution fictive nommée dans une série et mise en scène dans l'autre. Nous avons tenté un recensement aussi complet que possible des différentes mentions du *NY Ledger* dans les séries de la franchise. La liste qui suit n'est dans doute pas exhaustive, mais montre quand même les relations mises en œuvre. Dans *Law & Order / New York District*, deux épisodes intègrent le quotidien dans leur intrigue : « Bounty » (ép. XIV, 2) présente

une prostituée suspecte dans une affaire de meurtre. Elle a pour client un journaliste financier du *NY Ledger*. Dans « Nowhere Man » (ép. XIV, 19), la victime avait une affaire liée à des emplois fictifs au journal. Il a été en revanche impossible de noter toutes les apparitions à l'écran (souvent, en effet, quand la presse se saisit d'une affaire traitée par les personnages dans l'une des séries, nous voyons l'un des personnages jeter sur un bureau un numéro du *NY Ledger* traitant en une ladite affaire). Au contraire, les mentions du journal dans *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*, sont mieux documentées : dans « Alternate » (ép. IX, 1), Stabler en lit un numéro ; dans « Single Life » (ép. I, 2), il fait appel à un ami reporter dans ce journal. Dans « Closet » (é. IX, 7) est mis en scène un rédacteur en chef du quotidien ; dans « Outcry » (ép. VI, 5), il s'agit d'un simple reporter que nous voyons à l'écran. Mais c'est *Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle* qui met le plus en scène le journal. Dans l'épisode « The Extra Man » (ép. I, 6), Goren donne des informations sur son affaire à un reporter du *NY Ledger* pour qu'il publie un article destiné à piéger le coupable. Il refera le même genre de chose dans l'épisode « Poison » (ép. I, 7) : Briscoe contacte le journal car il y un risque de terrorisme médical ; quant à Goren, en utilisant la rédaction, il met sous pression le coupable qui enverra au siège du journal une enveloppe de cyanure qui permettra de l'arrêter. Dans « The Pardoner's Tale » (ép. I, 8), le journaliste assassiné à la veille de révéler dans un de ses articles des malversations concernant le ramassage d'ordures appartient à la rédaction du *NY Ledger*. Dans « Fico Di Capo » (ép. III, 19), la femme d'une des victimes travaille sous couverture dans la mafia russe ; cette couverture a été mise au jour par un journaliste du quotidien qui a contacté Deakins, le capitaine de la section criminelle. Dans « Maledictus » (ép. I, 19), un conflit existe entre la section criminelle et la rédaction du journal, quand l'un des rédacteurs en chef est suspecté et que les journalistes utilisent leur publication pour faire pression sur la police.

De toutes ces séries de Dick Wolf, une se distingue encore davantage, par le fait qu'elle est le seul *spin off* issu de séries de deux créateurs différents : en effet, *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* est dérivée à la fois de *Law & Order / New York District*, comme nous l'avons expliqué, et de *Homicide : Life on the Street / Homicide*, par l'intermédiaire du personnage John Munch, enquêteur

à la Criminelle de Baltimore dans la série de Tom Fontana et Barry Levinson, ayant pris sa retraite et déménagé à New York pour intégrer l'Unité Spéciale de Dick Wolf.



Il est également apparu dans deux autres séries de la franchise : *Law & Order / New York District*, à travers plusieurs *crossovers* avec *Homicide : Life on the Street / Homicide*, et *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*. Mais ce type de phénomènes n'est pas étonnant, puisque de nombreux personnages se promènent de série en série dans la franchise. Alors que les séries de Dick Wolf créaient un New York alternatif (et que David E. Kelley, de son point de vue, édifiait un Boston alternatif), les pérégrinations du personnage de John Munch tendent à créer un Baltimore alternatif : les séries *The Beat* (idem) et *The Wire / Sur écoute* sont deux séries policières qui s'y déroulent ; l'épisode de *The X-Files / Aux frontières du réel*, série qui voyage dans tous les États-Unis , avait placé son intrigue, cette semaine-là, dans la ville du Maryland.

Ces phénomènes excèdent le simple dispositif du *spin off* et même celui du *crossover* dont nous traiterons dans le chapitre suivant. Cependant, l'architecture

très reconnaissable qu'offrent les séries dérivées est la première pierre des dispositifs intertextuels et transtextuels qui foisonnent ces dernières années à la télévision américaine. La forme télévisée de la fiction de culture populaire a ainsi acquis la maturité que ses autres formes d'expression avaient atteinte avant elle. Dick Wolf a adopté une des manières choisies par Balzac pour lier ensemble les différents tomes de *La Comédie humaine* : de même que, par exemple, Me Derville est l'avoué de plusieurs personnages dans différents romans[138], de même plusieurs services de la police de New York font appel aux mêmes experts psychiatriques ou au même médecin légiste.

Nous sommes ainsi face à ce que nous appellerons, à la suite de T. Holbrook, des réalités partagées, c'est-à-dire à un élément d'un univers fictif se retrouvant dans d'autres univers : le *New York Ledger* devient un des journaux du New York alternatif créé par Dick Wolf au même titre que les vrais journaux que nous connaissons, puisque les personnages de différentes séries le lisent. De même, Tom Fontana, avec *Miss Sally's Schoolyard*, crée une télévision alternative à celle pour laquelle il travaille et que nous regardons. Cette émission de marionnettes pour enfants — une sorte de *Sesame Street* — est regardée très régulièrement par les prisonniers d'*Oz* (idem)[139] et peut être aperçue dans un plan du téléfilm-réunion d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*, de même que dans un plan de *The Beat* (idem).

Ces deux cas sont, à notre avis, clairement à différencier des cas que T. Holbrook nomme « *minor mentions* » et que nous étudierons dans le cadre des citations télévisuelles. Ici, nous avons affaire à deux créateurs qui, clairement, ont le projet de mettre en cohérence leurs différentes productions, même si, dans le cas de Tom Fontana, elles ne sont pas formellement reliées entre elles. En outre, c'est parce que ce phénomène s'inscrit plus globalement dans un processus de rapprochement qu'il passe du statut de *minor mention* à celui de réalité partagée : les séries de Dick Wolf sont soit de vrais *spin offs*, soit des séries dérivées à peine voilées, avec *Deadline* qui, d'une certaine façon, les subsume toutes dans les liens

[138] Il est l'avoué qui accepte de traiter le dossier du colonel Chabert. Il est aussi l'avoué du père Goriot. Il défend les intérêts du comte Hugret de Sérisy dans *Un début dans la vie*. En outre, de même que l'on peut suivre la carrière de certains personnages secondaires dans les arcanes de la justice new yorkaise, de même le lecteur de Balzac peut suivre la carrière de Me Derville, du passage de sa thèse dans *Gobseck* à la revente de son étude à son clerc dans *La Maison Nucingen*.

[139] Ils ne la regardent pas pour ses vertus éducatives, mais pour la poitrine de la présentatrice.

qu'elle crée ; *Homicide : Life on the Street / Homicide* et *The Beat* (idem) sont des séries policières se passant à Baltimore (avec, rappelons-le, une apparition de John Munch dans la seconde série), tandis qu'*Oz* (idem) est, dans son concept même, une sorte de suite d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*[140].

L'intérêt, en outre, de ces deux cas réside dans le fait que ce n'est pas n'importe quel élément qui fonde cette réalité partagée[141], mais un objet médiatique : un journal, d'une part ; une émission de télévision éducative, d'autre part. Nous rejoignons ici, dans la fiction même, ce que disait Umberto Eco au sujet de l'intertextualité élargie qui se fonde non sur la réalité du monde, mais sur du mondain — au sens sémiotique — médiatique. Ainsi, Dick Wolf et Tom Fontana mettent en fiction la conclusion d'Umberto Eco, à travers une mise en abyme de la télévision qui retrouve le procédé mis en œuvre, au début de la période chronologique que nous avons définie, dans *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*. Cependant, il ne faut pas en rester à ce premier niveau, mais étudier réellement la convergence de ces trois exemples : de même que *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, avec *Invitation To Love*, proposait un miroir à ses personnages, à ses spectateurs et aux modalités propres de la réception d'un *soap opera* dans la société américaine, de même les séries de Dick Wolf et de Tom Fontana créent une mise en abyme du fonctionnement culturel de l'intertextualité dans la création de culture populaire.

Le *spin off* est donc une forme très ancienne de la télévision, qui s'inscrit dans la tradition de la littérature populaire, des *comic books*, de la bande-dessinée et du cinéma. Si son intérêt économique n'a jamais été formellement démontré, il est considéré, par les chaînes, comme une assurance. En outre, il répond à certains besoins des producteurs, qui doivent faire vivre leur entreprise, et au goût du public

[140] Le lieu où se passe *Oz* n'est jamais mentionné, mais l'idée à la base de la série est venue à Tom Fontana quand il s'est demandé ce que pouvaient devenir tous les hommes que les inspecteurs de la Brigade Criminelle arrêtaient dans sa première série.
[141] Dans les *minor mentions*, nous verrons que le monde de l'entreprise est particulièrement sollicité : ainsi, une entreprise fictive créée dans une série sera citée dans une autre sous forme de clin d'œil.

qui, de plus en plus *TV literate*, est friand de ces formes complexes de relations entre les séries.

À partir du fonctionnement rhétorique standard de tout *spin off*, que nous avons mis au jour, nous avons pu proposer une nouvelle typologie des séries dérivées en fonction du pôle rhétorique sur lequel elles s'appuient principalement. Elle permet notamment de dépasser le problème que posent les franchises, en montrant que, malgré les apparences, elles ne fonctionnent pas toutes selon le même mode. Enfin, en nous intéressant plus spécifiquement au cas de Dick Wolf, de David E. Kelley ou de Tom Fontana, nous avons analysé comment, en s'appuyant sur des formes reconnues et habituelles comme le *spin off*, certains créateurs ont construit un univers large et cohérent proposant aux téléspectateurs une savante forme de transtextualité, qui rejoint la complexité des univers bâtis par des auteurs comme Balzac ou Zola.

Chapitre 9
D'une série l'autre : Le crossover

Le cas le plus simple à relever et le plus difficile, peut-être, à faire entrer dans la catégorie du palimpseste est celui du *crossover*, autrement dit de la narration croisée, dans deux séries, d'une même histoire. Il est le plus simple car il est évident, pour le téléspectateur, qu'il est face à une histoire destinée à se poursuivre ou au contraire devant une narration qui a commencé bien avant le début du second épisode et qu'il apparaît, dans la série qu'il regarde, des personnages issus d'un autre programme. Mais c'est aussi le plus difficile à conceptualiser comme pratique palimpsestuelle car nous ne sommes pas face à un jeu relevant clairement soit de l'intertextualité, soit de l'hypertextualité.

Avant de nous pencher plus précisément sur l'étude du *crossover*, il nous faut encore préciser que, contrairement au *spin off*, le phénomène a encore peu intéressé les critiques et les chercheurs universitaires. Ainsi, s'il est possible de trouver dans certains ouvrages s'intéressant au phénomène « séries télévisées » des chapitres ou

des sections consacrés aux séries dérivées, il n'en est rien pour le *crossover*[1]. Les recensements existants sont rares, *a fortiori* ceux qui peuvent être considérés comme sérieux ou fiables, et, nous le verrons plus tard, la notion même de *crossover* a souffert d'approximations successives. Ces deux conditions rendent ainsi difficile le travail de synthèse et d'analyse de ce dispositif dans la série télévisée.

Tout comme le mot *spin off*, celui de *crossover* n'est pas propre au monde de la série télévisée. Quatre autres sens principaux, en anglais, sont notables. Dans le domaine des transports ferroviaires, un *crossover* est une double jonction entre deux voies parallèles, au moyen de quatre aiguillages et d'une traversée oblique. La traduction française généralement utilisée pour *crossover* dans cette acception est « communication croisée »[2]. Plus récemment, dans le secteur automobile, le mot a désigné un véhicule s'inspirant des modèles de *SUV* (*Sport Utility Vehicle*, c'est-à-dire des véhicules du type *breaks* et tout-terrains), mais construits sur un châssis de berline. La Commission Générale de Terminologie propose, pour cette acception, l'expression « véhicule métis »[3]. La génétique utilise aussi le mot *crossover* : ce phénomène, qui a lieu lors de la méiose (la production des gamètes), contribue au brassage génétique. Des chromosomes homologues se chevauchent et échangent des fragments de molécules d'ADN. Les chercheurs français nomment ce phénomène « enjambement » lorsqu'ils n'utilisent pas le mot anglais[4]. Enfin, dans un domaine plus créatif, celui de la musique, le *crossover* est un croisement entre un style musical et un autre pour en créer un troisième. La recommandation de la Commission Générale de Terminologie et de Néologie est, pour ce cas, le mot

[1] À titre d'exemple, le *Complete Directory to Prime Time Cable & Network TV shows* de Tim Brooks et Earle F. Marsh (*op. cit.*) propose un appendice relevant toutes les séries dérivées de l'histoire de la télévision américaine, mais rien sur les *crossovers* ; l'index d'*Inside Prime Time* de Todd Gitlin (*op. cit.)* comporte une entrée « spinoff », aucune sur le « crossover ». Même l'ouvrage de référence d'Alain Carrazé (*Les Séries télé*, *op. cit.*), n'aborde pas réellement ce sujet alors que la série dérivée fait l'objet de plusieurs paragraphes.

[2] La Commission Générale de Terminologie et de Néologie ne propose pas de traduction recommandée pour cette acception du terme. La traduction proposée est issue de Wikipedia (consulté le 25 août 2008, http://fr.wikipedia.org/wiki/Crossover).

[3] Voir le J.O. du 5 avril 2006, avec la définition suivante : « Véhicule dont la carrosserie réunit des caractéristiques propres à deux ou plusieurs catégories différentes » (consulté le 25 août 2008, http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html#AUTO48_ouverture).

[4] Cependant, cette traduction n'est pas conseillée par la Commission Générale de Terminologie et de Néologie.

« incursion »[5]. Ces quatre définitions ont en commun l'idée d'intersection et de trois entités en jeu, dont l'une est le résultat d'un croisement des deux autres. Il nous faudra garder cela à l'esprit quand il s'agira de définir clairement ce qu'est un *crossover* télévisuel.

I. Définition et historique du procédé dans le domaine artistique et créatif.

Le *crossover*, comme le *spin off*, n'est pas un phénomène né *ex nihilo* à la télévision. Il s'inscrit dans une histoire de la culture populaire qui remonte à la littérature du XIX^e^ siècle[6]. Cependant, le mot s'est lui aussi répandu, il a vécu en dehors des cercles restreints habituels[7] et un travail de redéfinition doit être entrepris.

[5] Voir le J.O. du 9 septembre 2006, avec la définition suivante : « Pratique consistant, pour un artiste, à passer d'un genre ou d'un style de musique à un autre » (consulté le 25 août 2008, http://franceterme.culture.fr/FranceTerme/recherche.html#COGE415_ouverture). Cependant, cette définition est très restrictive et ne correspond pas réellement au phénomène désigné par le mot anglais : ainsi, l'acid jazz est un *crossover* de jazz et de disco-funk, le ska un *crossover* de rythm'n'blues et de mento.

Ce terme a beaucoup été utilisé lors de la mort de Mickaël Jackson : les commentateurs soulignaient qu'il avait été le premier musicien américain à réellement réussir la réunion du public blanc et du public noir aux États-Unis, ce qu'ils désignaient par le terme de *crossover*.

[6] Pour certains, toute apparition du personnage d'un univers fictif dans un autre univers fictif suffit à définir un *crossover*. Dans une telle conception, l'*Énéide* est un *crossover* de l'*Iliade*, puisqu'Énée rencontre, lors de son périple, le cyclope Polyphème et un compagnon d'Ulysse ; les mythes d'Hercule ou de Castor seraient des *crossovers* de celui des Argonautes. Or, nous sommes là face à des personnages relevant, si l'on peut dire, du domaine public : ces personnages n'appartiennent à personne et chacun peut s'en saisir pour créer une histoire.

[7] L'usage d'Internet, en autorisant tout un chacun à devenir un critique, a permis un réel engouement et une véritable voie d'expression pour la culture populaire. Mais, dans le même temps, les termes analytiques n'étant plus l'apanage d'une élite, ils ont pu être utilisés dans des sens dérivés ou partiellement inexacts qui se sont répandus, grâce à la pénétration d'Internet chez les adeptes de la culture populaire.

A. Qu'entendre précisément par le mot crossover ?

Le *crossover*, par définition, suppose deux parties que l'on « croise par-dessus », c'est-à-dire de deux épisodes de séries différentes qui se croisent pour fabriquer la même histoire. Cependant, dès l'origine du mot, dans les *comic books*, les choses n'ont pas été aussi simple et la proposition de la Délégation Générale de la Langue Française, qui propose comme traduction recommandée de *crossover* le mot *incursion*, montre bien le flottement notionnel lié à ce mot.

Dans son acception la plus courante dans le milieu des séries télévisées, le *crossover* est une histoire narrée sur deux épisodes de séries différentes : l'histoire commence dans l'épisode x de la série A pour se terminer dans l'épisode x' d'une série B qui passe soit tout de suite après, soit quelques jours plus tard. Cependant, il peut y avoir une autre acception, à savoir le mélange, dans un seul épisode, de l'univers fictif de deux séries télévisées. Ce dernier cas, et lui seul, correspondrait à la traduction proposée par la DGLF.

Pour réellement faire la part des choses, il convient aussi de noter qu'il existe deux mots anglais : le nom *crossover* et le verbe *cross-over*. En tant que nom, dans l'indistrie télévisuelle, il renvoie à la définition que nous avons donnée, à savoir une histoire partagée sur deux épisodes de séries différentes. En tant que verbe, il signale que le personnage d'une fiction fait une apparition dans un univers qui n'est pas le sien. Par exemple, « *Munch crosses-over in a* X-Files' *épisode* ». Ce double emploi, clairement délimité en anglais par la différence de catégorie grammaticale, est le fruit de nombreuses confusions. Au final, les recensements disponibles sur Internet[8] sont inexacts à force de trop embrasser les nombreux clins d'œil qui se sont multipliés ces dernières années et qui relèvent clairement de ce qui est désigné, en anglais, par le seul verbe, eu égard au formidable dynamisme des dispositifs intertextuels à la télévision américaine.

[8] Nous pouvons citer la page de Thom Holbrook (http://www.poobala.com/crossoverlist.html), qui recense tous les phénomènes de reprise dans les séries télévisées ; les analyses concernant le Westphallverse (http://home.vicnet.net.au/~kwgow/crossovers.html), qui s'intéressent aux liens que la série *St* Elsewhere entretient avec d'autres et qui font un usage très large de la notion de *crossover* ; ou encore la page Wikipedia « *Fictional crossover* » (http://en.wikipedia.org/wiki/Fictional_crossover).

Ainsi, nous partirons de la définition restreinte du *crossover* comme la narration d'une histoire répartie sur deux épisodes de séries différentes, ce qui correspond à la définition du substantif anglais. Dans ce cas d'épisodes partagés, les univers de chacune des séries concernées sont intimement mêlés : les personnages, bien évidemment, mais aussi le type des intrigues et les tonalités, la photographie et la réalisation… C'est pourquoi nous élargirons la définition du *crossover* au cas d'un épisode d'une série qui convie l'univers d'une autre dans le sien. Cependant, la simple invitation d'un personnage ne suffit pas : il faut, pour que ce soit un véritable *crossover*, que les deux univers soient identifiables. Ainsi, il ne suffira pas, pour qu'il y ait *crossover*, qu'un seul personnage d'une série donnée apparaisse dans une autre. Lorsque Munch apparaît dans un épisode de *The X-Files / Aux frontières du réel*, aucun autre élément d'*Homicide : Life on the Street / Homicide* n'apparaît. Nous sommes donc face à une citation de la série de Tom Fontana et Barry Levinson dans celle de Chris Carter, et non d'un *crossover* entre les deux séries. De même, de nombreuses séries de NBC, quand leur intrigue se déplace incidemment à Las Vegas, prennent place dans le casino-hôtel Montecito, lieu où se passe la série *Las Vegas* (idem). La plupart du temps, le lieu est reconnaissable par son logo ; parfois, un des personnages est identifiable. Cependant, il ne fait aucun doute, à chaque fois, que chaque série garde son identité et que les intrigues ne sont influencées en rien par le Montecito. Nous n'avons pas là non plus de *crossovers*, bien que ce mot soit souvent utilisé sur Internet pour ces situations. Les cas de *crossovers* réduits à l'épisode d'une seule série sont donc, avec ces restrictions, très rares et limités à des exceptions précises.

B. Les ancêtres du crossover télévisuel.

Le *crossover* au sens strict du terme semble absent de la littérature et du cinéma : nous n'avons pu trouver d'exemples, même au sein de l'œuvre d'un même auteur. En revanche, les incursions sont nombreuses — nous y reviendrons dans le chapitre consacré aux citations télévisuelles. Nous pouvons cependant, dès maintenant, citer comme exemple d'incursion (donc, au sens du verbe anglais *cross-over*) le cas d'Arsène Lupin rencontrant Sherlock Holmes dans l'épisode « La Vie extraordinaire d'Arsène Lupin : Sherlock Holmes arrive trop tard », publié dans le numéro 17 du 15 juin 1906 du journal *Je sais tout*. À la suite d'une plainte de Conan

Doyle, Maurice Leblanc dut changer le nom de l'adversaire de Lupin en Herlock Sholmès, mais l'allusion restait très transparente.

Ce cas de figure de « l'incursion » était omniprésent dans l'industrie des *comic books*, et notamment en relation avec la notion de *spinoff*. En effet, les éditeurs de *comic books*, souvent, testaient leur projet de nouveaux superhéros en les intégrant dans les aventures d'un superhéros existant. Suivant les retombées de la part des lecteurs, ce nouveau superhéros testé avait, ou non, ses propres aventures et son propre magazine. Nous retrouvons là un cas que nous étudierons plus tard, celui du *backdoor pilot*. Le concept d'incursion correspond aussi au cas, plus rare, du *crossover* consistant à accueillir dans une série un (plus rarement des) personnage(s) d'une autre série. Cependant, comme il ne nous paraît pas rendre compte de toute la complexité du concept de *crossover* (notamment dans le cas où il y a deux épisodes de deux séries différentes), nous continuerons à adopter cette terminologie anglo-saxonne et nous ne suivrons pas les recommandations de la DGLF.

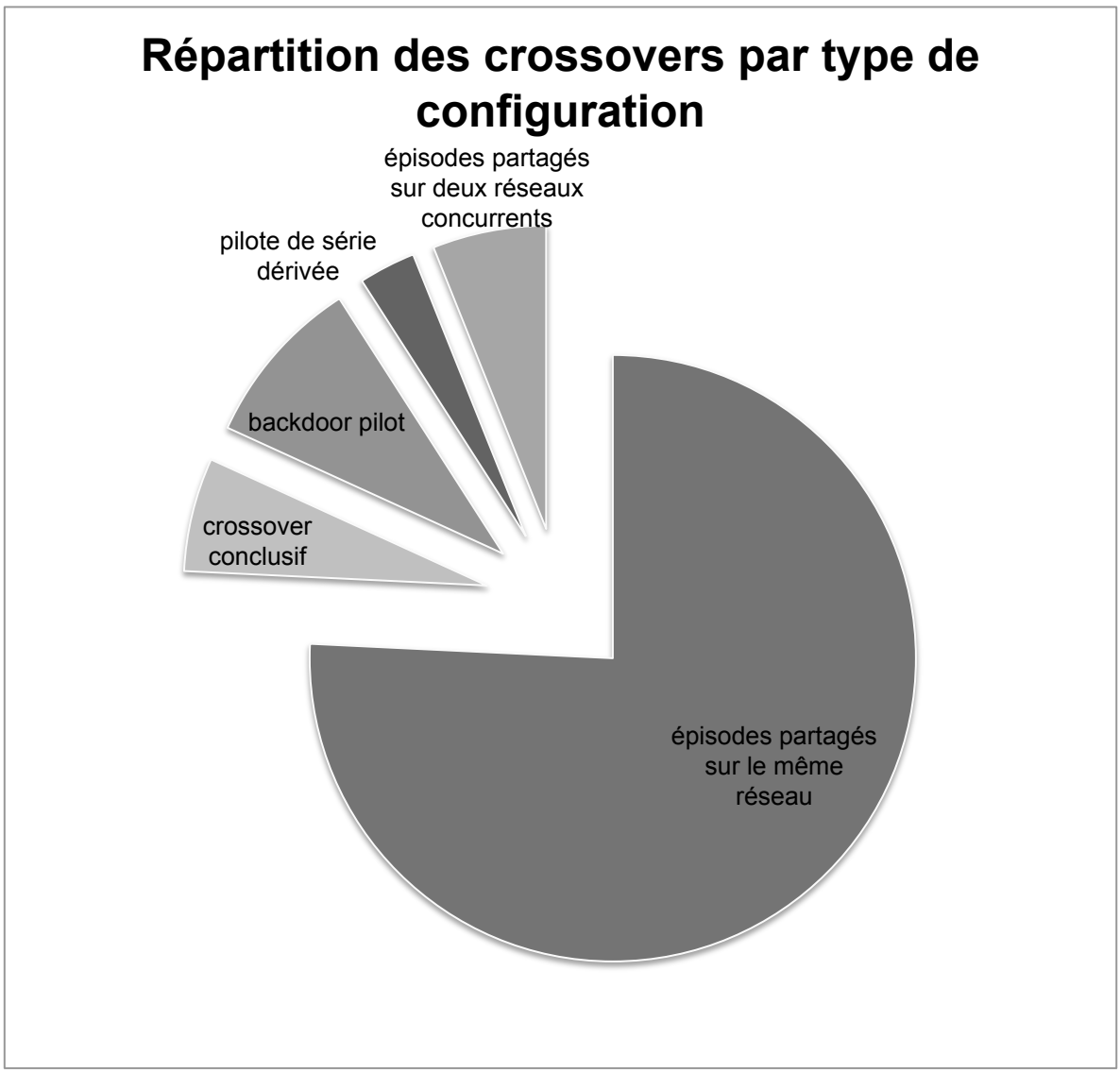
La bande dessinée belge est sans doute la forme qui a le mieux exploité la forme du *crossover* telle que nous l'avons définie : Pierre Seron l'a utilisé plusieurs fois dans la série *Les Petits Hommes*. Le tome 18, « Le Pickpocket », porte sur sa couverture la mention « Une aventure des Petits Hommes et du Scrameustache dans… ». En effet, ce volume répond au tome 14 de la série du *Scrameustache*, « Les Kromoks en folie », de Gos[9]. Ces deux albums montrent les mêmes actions sous deux angles de vue différents. Quatre autres *crossovers*, mais non sous la forme d'épisodes partagés, ont lieu dans *Les Petits Hommes*. Deux aventures sont « croisées » avec l'univers des Centaures : « Uwélématibukaliné » est parue du numéro 2618 à 2628 du *Journal de Spirou*, sans publication en album ensuite ; « Le Volcan d'or », tome 24 de la série, qui porte sur sa couverture « Les petits Hommes et les Centaures dans… ». « Les Petits Hommes et les Évadés », tome 3 de la seconde série des *Petits Hommes* chez Soleil et non plus chez Dupuis, fait intervenir le Grand Schtroumpf et le Schtroumpf farceur, deux personnages de Peyo. Enfin, le tome 38 des *Petits Hommes* chez Dupuis, « Miss Persil », se passe en partie dans

[9] Cependant, la couverture de cet album, même si elle représente deux des personnages des *Petits Hommes*, n'en porte aucune mention écrite.

l'école de Cédric, personnage créé par Cauvin. Ces derniers *crossovers* ne sont pas sous forme d'épisodes partagés. Cependant, le cas de « Miss Persil » est très intéressant, puisqu'il propose vraiment une fusion entre les deux univers : en effet, lorsque les personnages de *Cédric* (Cédric, ses amis, son institutrice) sont entre eux, les cases reprennent le style graphique de Landrec, le dessinateur de *Cédric*. Nous retrouvons donc ici la fusion des deux univers qui nous a permis, précédemment, de définir comme *crossovers* certains épisodes non partagés.

II. Les crossovers dans les séries télévisées américaines contemporaines.

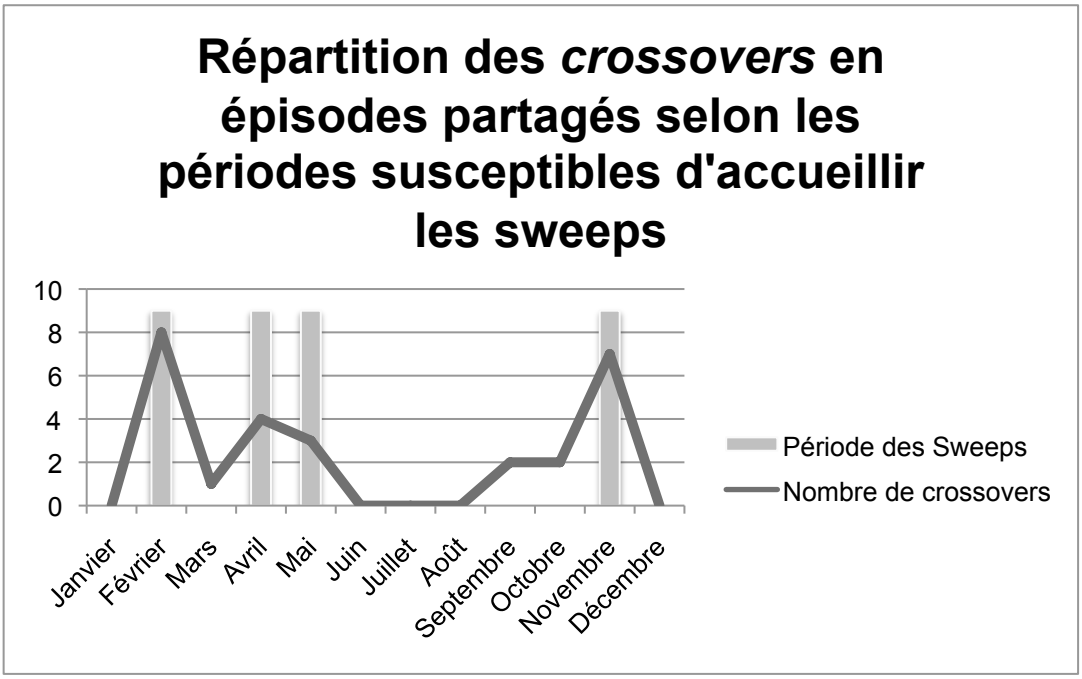
Après avoir fait le recensement des *crossovers* dans les séries dramatiques américaines à partir de 1990 — en nous tenant à la définition restrictive à laquelle nous sommes arrivée —, il appert que la forme majoritaire est celle des épisodes partagés diffusés sur le même réseau. Cette configuration représente les trois quarts de notre corpus de *crossovers*. Les autres types de configuration ne sont plus ainsi que des variations de ce modèle qui constitue la forme originale à l'aune de laquelle les autres types devront être analysés.



Cette prédominance ne doit pas nous étonner. En effet, le principal objectif d'un *crossover* est de capitaliser l'audience d'une série donnée pour une seconde série. C'est pourquoi la règle veut que les *crossovers* soient sur la même chaîne, voire sur la même soirée de programmation.

Cette perspective de gagner des téléspectateurs ne se limite pas, en outre, au seul objectif d'améliorer l'audience d'une série télévisée en profitant du succès d'une autre. En effet, si nous ventilons les différents *crossovers* sous forme d'épisodes partagés selon les mois de l'année durant lesquels ils sont diffusés, nous remarquons que la courbe représentant le nombre de *crossovers* épouse l'histogramme représentant les mois accueillant les mesures d'audience très

spécifiques aux États-Unis que sont les *sweeps*, période servant à établir les taux d'audience de référence pour le prix des espaces publicitaires[10].



Ce graphique[11] fait clairement apparaître une corrélation entre les mois susceptibles d'accueillir des mesures d'audience et le nombre de *crossovers :* à chacune de ces périodes, nous notons un pic de production de ce type d'épisodes. Cette nécessité de faire monter les taux d'audience explique aussi que les chaînes communiquent largement sur ces épisodes qui doivent faire l'événement : ainsi, le *crossover* entre *CSI / Les Experts* et *Without A Trace / FBI Portés disparus* (voir *infra*) avait fait la une de *TV Guide*, le magazine de référence consacré à la télévision aux États-Unis, et de nombreuses bandes-annonces avaient été diffusées sur CBS pour annoncer cet événement[12].

[10] Les *sweeps* sont des périodes spécifiques à la télévision américaine où Nielsen Ratings, l'équivalent américain de Médiamétrie, mène des mesures d'audience dans tout le pays. D'une durée d'une semaine à chaque fois, ces campagnes de mesure ont lieu en février, avril-mai, juillet et novembre. Comme ce sont elles qui servent de référence pour l'établissement du prix des espaces publicitaires, les chaînes proposent souvent des programmes spéciaux, des épisodes finaux de séries ou comptant dans leur distribution des stars prestigieuses, etc., dans l'optique d'artificiellement augmenter leurs audiences et donc de pouvoir engranger davantage de recettes publicitaires.

[11] Nous n'y avons pas intégré les *sweeps* de juillet puisque la très grande majorité des séries que nous étudions dans cette thèse sont diffusées de septembre-octobre à mai.

[12] Ce fait est bien moins visible en France — sauf, évidemment, quand il s'agit de séries françaises : ainsi, le premier *crossover* français, entre *P.J.* et *Avocats et associés*, fut annoncé dès sa mise en

Nous étudierons ainsi les *crossovers* selon les différentes configurations que nous avons définies et selon leurs conditions de diffusion et de production. Nous commencerons par les épisodes partagés, qui sont le cœur même du processus du *crossover*, avant de nous intéresser aux cas-limites. Cette analyse nous conduira à analyser finalement ce type de procédé comme une énonciation spécifique articulant une pratique personnelle et une logique de chaîne qui rend compte, une fois encore, de la complexité de l'énonciation télévisuelle.

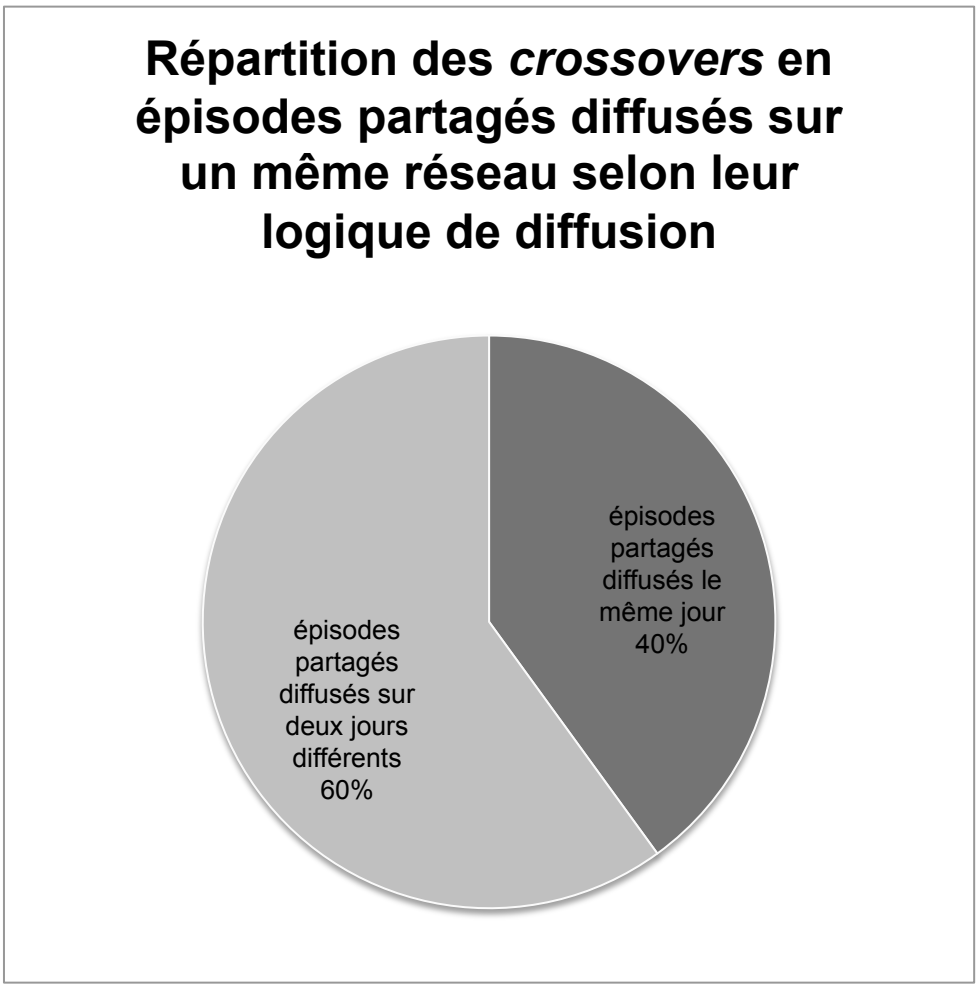
A. Les crossovers sous forme d'épisodes partagés.

Ce cas classique est évidemment le plus répandu. Deux sous-catégories se présentent : les deux séries se suivent immédiatement, seule une coupure publicitaire les sépare[13] ; elles se suivent à quelques jours et le téléspectateur est invité à revenir une seconde fois sur la chaîne pour voir la fin de l'intrigue. Contrairement à ce que nous pensions avant de nous intéresser plus précisément au phénomène, c'est le second cas le plus représenté[14].

écriture, afin de faire monter la pression jusqu'à sa diffusion dans la case *Une soirée, deux polars* —, car il n'est pas possible de savoir *a priori* qu'il y aura *crossover* entre telle et telle série. Ainsi, les droits des séries américaines concernées appartiennent souvent à des chaînes concurrentes qui n'ont aucun intérêt à se mettre d'accord pour diffuser les épisodes *crossover* de façon cohérente. En effet, le principal intérêt du *crossover* est soit d'augmenter l'audience globale, soit d'augmenter l'audience de la seconde série grâce à la capitalisation par cette dernière de l'audience de la première. C'est pourquoi, aux États-Unis, les *crossovers* sont généralement entre deux séries d'une même chaîne. À partir du moment où, en France, les droits sont dispersés entre deux diffuseurs concurrents, ils n'ont aucun intérêt à jouer le jeu, à réorganiser leur grille et à faire profiter leur adversaire du succès de leur programme. Lorsque le hasard fait qu'une même chaîne possède les droits des deux séries concernées, il reste encore le problème du calendrier de diffusion, qui peut différer de celui des États-Unis. Ce fut le cas pour les séries *ER / Urgences* et *Third Watch / New York 911*, dont les droits ont été acquis par France 2. Cependant, *ER / Urgences* bénéficiait d'une diffusion française en rentrée, avec une forte exposition le dimanche soir. *Third Watch / New York 911* n'avait pas le même traitement, ni le même rythme : les deux séries n'avaient pas la même cadence de diffusion en France et seule une rediffusion exceptionnelle permit le visionnage à la suite des deux épisodes.

[13] Cette coupure, contrairement à ce que nous pouvons imaginer en France, n'est pas réellement une frontière pour les séries télévisées américaines puisque les épisodes sont eux-mêmes interrompus à plusieurs reprises par la diffusion des spots publicitaires.

[14] La liste des *crossovers* sous forme d'épisodes partagés diffusés à la télévision américaine entre 1990 et 2005 est présentée sous forme de tableau en annexes.



La prédominance d'une répartition sur deux jours s'explique en fait aisément si nous revenons à une pure logique économique dans la perspective des *sweeps* : si les deux épisodes se suivent, l'audience d'une seule soirée est augmentée ; si les épisodes sont répartis sur deux jours différents, l'audience de deux soirée est potentiellement améliorée. Cette dernière configuration a donc davantage d'impact sur les performances globales de la chaîne, et donc sur ses ressources publicitaires.

1. Deux séries de la même soirée de programmation.

C'est le cas le plus simple à mettre en place et, dans le même temps, le plus rentable à court terme pour le réseau. Les chaînes construisent leur soirée avec un souci de cohérence ; elles répartissent leurs séries sur les différentes soirées selon

les publics visés et les modes de consommation des biens culturels par les Américains et, dans chaque soirée, en prenant en compte la ventilation du public selon les heures. L'idée étant de garder le public au fur et à mesure que s'écoule la soirée, les chaînes mettent les unes après les autres des séries susceptibles d'intéresser le même type de public, qui entretiennent souvent des relations thématiques, des similitudes génériques, etc. Cet état de fait facilite la création de *crossovers* au sein d'une même soirée de programmation[15]. En outre, l'idée étant d'amener le public d'une série vers une autre, le fait qu'elles se succèdent immédiatement et que, pour avoir la suite de l'histoire, il suffise d'attendre la fin de la coupure publicitaire est aussi un contexte intéressant.

Là encore, deux sous-catégories peuvent être dessinées : les séries produites par les mêmes équipes de production et celles qui font travailler deux équipes différentes. En termes de répartition, il n'y a pas d'écart flagrant entre ces deux cas. Sur le corpus que nous avons défini, cinq *crossovers* sont le fruit de deux équipes issues d'une même maison de production ; quatre ont fait travailler deux firmes différentes.

a. Séries partageant la même production.

Il est évident que le travail est grandement facilité quand les deux séries mises en relation sont issues de la même maison de production. Ainsi, quand le 8 novembre 2007, CBS propose une intrigue[16] commençant dans l'épisode « Who & What » (ep. VIII, 6) de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* et se terminant dans « Where & Why » (ép. VI, 6) de *Whithout A Trace / FBI Portés Disparus*, le fait que Jerry Bruckheimer soit aux commandes des deux séries aide sans doute grandement à la communication entre les deux équipes pour que la cohérence soit totale entre les deux parties de l'histoire. Il ne faut pas oublier que la première visée d'un *crossover*, bien avant le plaisir des fans, est l'efficacité économique : ainsi, si l'épisode de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* a réalisé une audience de

[15] Cependant, la prise en compte de l'inertie possible du public — qui aura tendance à rester sur la même chaîne lors d'une même soirée — est sans doute un autre facteur pour expliquer que les chaînes privilégient le *crossover* sur deux soirées de programmation différentes.

[16] L'intrigue est la suivante : A Las Vegas, Grissom et son équipe enquêtent sur la mort d'un jeune garçon originaire de New York qui pourrait être celui que recherche Malone.

21,9 millions de téléspectateurs — soit environ trois millions de plus qu'habituellement —, celui de *Whithout A Trace / FBI Portés Disparus* a réalisé une véritable performance, avec 21,4 millions de téléspectateurs[17].

Dans ce cas précis, l'unité de genre (deux séries policières) était un facteur favorable pour réunir les deux séries. Lorsque les deux programmes sont dérivés l'un de l'autre, le travail est encore plus simple. Les séries *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* et *Angel* (idem) ont multiplié ce types de dispositifs, de même que les séries de Dick Wolf[18]. Ce dernier a proposé par deux fois des épisodes partagés sur une même soirée : le 18 février 2000 et le 3 mai 2005, à chaque fois dans la période des *sweeps*. Pour la première de ces dates, *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* et *Law & Order / New York District*, à travers deux épisodes appelés chacun « Entiled »[19], proposent une même histoire, partant du meurtre d'un représentant de commerce, violeur présumé, et membre d'une famille influente dont le chef s'oppose à McCoy. Pour la seconde, le double épisode « Night » (ép. VI, 20) de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* et « Day » (ép. I, 11) de *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice* s'intéressait, quant à lui, au meurtre d'une femme près d'une boîte de nuit : les enquêteurs de l'Unité Spéciale se chargeait de l'enquête, les héros de la seconde série s'occupant des poursuites judiciaires[20]. Il faut également noter, mais nous y reviendrons, que ces deux épisodes comptent un grand nombre de *guest stars*, un des dispositifs habituels pendant les *sweeps* pour tenter d'augmenter l'audience des programmes[21].

---

[17] Le nombre moyen de téléspectateurs sur la sixième saison de *Without A Trace / FBI Portés Disparus* était de 13,1 millions. Ce chiffre moyen constitue une baisse par rapport aux saisons précédentes, baisse liée à un changement de programmation puisqu'auparavant, *Without A Trace / FBI Portés Disparus* était précédé de *Cold Case / Cold Case Affaires classées*, une autre production de Jerry bruckheimer.

[18] Cependant, eu égard à la multiplication des séries dérivées de *Law & Order / New York District*, Dick Wolf a pu faire des *crossovers* aussi bien sur une même soirée que sur des soirées différentes.

[19] « Entitled (1) » de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* est le quinzième épisode de la première saison, « Entitled (2) » de *Law & Order / New York District* est le quatorzième épisode de la dixième saison.

[20] Ce *crossover* permettait en outre, d'une certaine façon, de proposer, à partir des deux séries dérivées, la formule originale de *Law & Order / New York District* : une première partie policière, une seconde partie judiciaire.

[21] Plus les séries sont anciennes, plus il est difficile de trouver des éléments fiables de mesures d'audience. Nous n'avons pu retrouver aucun élément pour le *crossover* du 18 février 2000 ; en ce qui

Le cas des deux séries de Joss Whedon est intéressant à plus d'un titre : premièrement, les *crossovers* ne sont pas forcément liés à la période des *sweeps* : deuxièmement, ils sont très nombreux sur un laps de temps relativement court et dépassent le simple cadre des épisodes partagés.

Les doubles épisodes de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* et d'*Angel* (idem) du 19 octobre 1999 et du 14 novembre 2000[22] sont de réels *crossovers* sous forme d'épisodes partagés. Le premier cas est très classique : dans « The Harsh Light of Day » (ép. IV, 3) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, Spike s'empare de la bague d'Amarra. Buffy la lui reprend et la confie à Oz pour qu'il la remette à Angel à Los Angeles. Dans l'épisode « In the Dark » (ép. I, 3) d'*Angel* (idem), Spike se rend à Los Angeles pour tenter de reprendre le bijou. Le second cas d'épisodes partagés est beaucoup plus intéressant : il s'agit des épisodes « Fool For Love » (ép. V, 7) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* et « Darla » (ép. II, 7) d'*Angel* (idem). Ces deux épisodes retracent, à l'aide d'analepses, l'histoire du quatuor Angel, Darla, Spike et Drusilla. Nous retrouvons dans chaque épisode les mêmes séquences, selon des points de vue différents : dans *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, ils se concentrent sur Spike et Drusilla ; dans *Angel* (idem), sur Darla et Angel, c'est-à-dire à chaque fois sur les personnages faisant partie de la distribution régulière (au sens large) de chaque série.

Les deux autres cas de *crossovers* sous forme d'épisodes partagés entre ces deux séries sont plus complexes, car ils ne sont pas construits sur deux items, mais sur trois (pour celui courant du 16 au 23 novembre 1999 ou celui clôturant la série *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*) ou quatre (pour celui comprenant l'épisode de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy la Tueuse de Vampires* du 29 février 2000, ceux d'*Angel* (idem) des 25 avril[23] et 2 mai 2000 et celui de *Buffy the*

concerne celui du 3 mai 2005, la seule chose que nous pouvons affirmer est qu'aucun de ces épisodes ne s'est trouvé dans le Top Ten Nielsen de la semaine.

[22] Il faut noter que, si la première de ces dates est en dehors de la période des *sweeps*, la seconde en fait bien partie.

[23] Le délai entre le premier et le deuxième épisode du *crossover* s'explique par une spécificité de la programmation américaine : le hiatus. Ce mot — qui désigne initialement en anglais un élément manquant (par exemple, des feuillets manquants dans un manuscrit) et qui a été réutilisé dans la culture populaire (ainsi, la période durant laquelle Sherlock Holmes a disparu est nommée « hiatus » par les holmésiens) — désigne des périodes durant lesquelles les chaînes cessent d'émettre leurs

Vampire Slayer / Buffy la Tueuse de Vampires du 9 mai 2000). Ce qui est intéressant, dans ces deux cas, c'est que le procédé du *crossover* ne concerne qu'une partie des épisodes, c'est-à-dire seulement un arc. Ainsi, pour les épisodes du 16 et 23 novembre 1999, le *crossover* est initié dans l'épisode d'*Angel* « Bachelor Party », dans lequel Doyle a une vision lui montrant Buffy en danger. Dans l'épisode de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* de la semaine suivante, « Pangs », Angel vient secrètement aider Buffy à Sunnydale, sans que celle-ci ne le sache. Enfin, dans l'épisode d'*Angel* lui succédant immédiatement, Buffy va à Los Angeles après avoir appris la visite d'Angel à Sunnydale. Le *crossover* réparti sur quatre épisodes concerne l'arc de Faith : sortie du coma, elle échange son corps avec celui de Buffy. À l'issue d'un combat, chaque Tueuse retrouve son corps : Faith s'enfuit alors à Los Angeles, où elle est embauchée par Wolfram & Hart pour tuer Angel. Ce dernier arrive cependant à lui faire entendre raison et Faith peut commencer son chemin vers la rédemption, notamment en se rendant à la police. L'arc se conclut par un voyage d'Angel à Sunnydale pour s'excuser auprès de Buffy.

Le dernier *crossover* entre les deux séries occupe une place doublement stratégique : sa première partie est le dernier épisode de la saison d'*Angel* (idem), ses deuxième et troisième parties sont les derniers épisodes de la série *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*. Dans « Home » (ép. IV, 22), Wolfram & Hart donnent à Angel un talisman qui doit jouer un rôle primordial dans une grande bataille à Sunnydale. Il s'y rend donc, lors de l'épisode « End of the Days » (ép. VII, 21 de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*), afin de soutenir Buffy dans son combat contre la Force. Dans « Chosen » (ép. VII, 22), Buffy, Angel et Spike mettent au point leur stratégie pour faire face à l'ouverture de la Bouche de l'Enfer qui conclut la série. Ce *crossover* permet donc de réunir une dernière fois tous les personnages de la série première pour un événement qui, dans l'univers de la

programmes réguliers. À l'origine, le hiatus désignait uniquement la période allant de juin à septembre — mois durant lesquels les programmes d'été sont diffusés. Par la suite, les réseaux ont créé des périodes de hiatus juste avant les *sweeps*, afin de créer un effet de manque chez les téléspectateurs qui ne manquent pas ensuite de se ruer sur leur série préférée au moment même où les chaînes doivent engranger les meilleures audiences. Enfin, le hiatus est désormais aussi utilisé pour mettre en pause une série dont on ne sait encore si l'on va la renouveler ou l'annuler ou dont on juge que la qualité sera améliorée en laissant un peu plus de temps pour l'écriture et le développement.

série, peut détruire le monde. Il s'agissait ainsi de finir en beauté et d'apporter une vraie conclusion[24].

b. Séries n'ayant pas de lien en termes de production.

Souvent, les deux séries mobilisées pour narrer une même intrigue partagée sur deux épisodes n'ont pas d'autre point commun qu'une même chaîne de diffusion (et, dans le cas qui nous occupe dans cette section, le fait de partager une même soirée de programmation). Le travail est alors souvent un peu plus délicat en termes d'intégration puisque les deux univers conviés ont, *a priori*, moins d'affinités que dans le cas précédent.

Les séries *The Pretender / Le Caméléon* et *Profiler* (idem) ont par deux fois croisé leurs intrigues sur NBC. Le premier *crossover*, le 8 mai 1999[25], permit à Samantha Waters et Bailey Malone de rencontrer Jarod, sous l'identité de Jarod Doyle, un officier de police. Leur enquête les mène à s'occuper d'un jeune prodige au jeu d'échecs dont la vie est en danger. L'interaction entre les deux séries est importante, puisque Sam Waters découvre, dans l'épisode de *Profiler* (idem), le statut de fugitif de Jarod : ce qui se passe dans la deuxième série peut donc, potentiellement, avoir une influence sur la première série. Bien que diffusé pendant la période des *sweeps*, cet événement ne semble pas avoir eu une influence sur les audiences des deux séries.

L'année suivante, les deux équipes de production recommencent, le 5 février 2000[26] — qui est encore une période de *sweeps*. Cette fois-ci, leur enquête les mène dans le milieu des services secrets américains et fait se rencontrer Jarod et Bailey Malone, qui se connaissaient depuis le *crossover* de l'année précédente. En ce qui concerne le personnage proprement dit de profileur, la distribution a été modifiée et c'est désormais Rachel Burke qui travaille sous les ordres de Malone. Ce *crossover*, beaucoup plus tôt dans la programmation annuelle, avait pour but de relancer un peu la série *Profiler* (idem), qui avait beaucoup perdu lorsque le personnage de Sam

[24] Rappelons que c'est rarement le cas aux États-Unis, puisque la production d'une saison soit est finie, soit touche à sa toute fin au moment où les chaînes décident de leur grille de rentrée.
[25] L'intrigue commence dans l'épisode « End Game » de *The Pretender / Le Caméléon* (ép. III, 19) et se finit dans « Grand Master (2) » (ép. III, 19) de *Profiler* (idem).
[26] Il s'agit des épisodes « Spin Doctor » (ép. IV, 10) pour *The Pretender / Le Caméléon* et « Clean Sweep (2) » (ép. IV, 10) pour *Profiler* (idem).

Waters était parti, et d'aider *The Pretender / Le Caméléon* dont les audiences commençaient à sérieusement s'effriter. Cela n'a pourtant pas sauvé les deux séries qui furent déprogrammées la saison suivante. Pourtant, ces deux *crossovers* avaient un avantage indéniable : leur soirée de programmation, sur NBC, avait été soigneusement construite puisqu'il s'agissait de la *Thrillogy* qui rassemblait des séries relevant du même genre et proposant une approche similaire[27].

Cela n'était pas le cas du *crossover* entre *Third Watch / New York 911* et *Medical Investigation / NIH : Alertes médicales*. Il eut lieu le 18 février 2005[28], à la demande expresse de NBC, qui souhaitait relancer l'audience de *Medical Investigation / NIH : Alertes médicales* : les équipes de sauveteurs et de policiers new yorkais se retrouvaient confrontés à un cas potentiel de maladie de Marburg, ce qui nécessitait l'intervention des médecins épidémiologistes de la seconde série. Le résultat fut mitigé et cette dernière annulée à l'issue de sa première saison..

Sur CBS, nous ne notons, dans la période qui nous intéresse, qu'un seul *crossover* de ce type entre *Martial Law / Le Flic de Shangaï* et *Walker, Texas Ranger* (idem), le 19 février 2000[29]. Un ancien militaire braque une banque à Los Angeles et se révèle être l'assassin d'un Texas Ranger : Sammo Law et Walker unissent donc leurs efforts pour l'arrêter. Ce *crossover* semble tout à fait être une tentative de drainer vers *Martial Law / Le Flic de Shangaï*, en difficulté, une partie du public de *Walker, Texas Ranger* (idem) qui a été, pendant dix ans, un grand succès de CBS. Cependant, là encore, la tentative n'a pas vraiment réussi puisque *Martial Law / Le Flic de Shangaï* a été annulée à la fin de la saison.

Ces quelques exemples de *crossovers* à la demande de la chaîne, entre deux séries qui n'ont habituellement pas d'autre point commun que de se succéder lors de la même soirée, montrent que le procédé, dans ces conditions, n'est guère concluant. Bien qu'une soirée de programmation ait une cohérence (notamment en termes de genres), cela ne suffit pas à créer des synergies. *Third Watch / New York 911* et *Medical Investigation / NIH : Alertes médicales*, par exemple, n'ont pas grand

[27] Nous renvoyons ici à notre étude de cette case de programmation dans le premier chapitre de cette thèse.
[28] Les deux épisodes concernés sont « In the Family Way (1) » (ép. VI, 16) de *Third Watch / New York 911* et « Half Life (2) » (ép. I, 17) de *Medical Investigation / NIH : Alertes médicales*.
[29] Il s'agit des épisodes « Honor Among Strangers » (ép. II, 16) et « The Day of Cleansing » (ép. VIII, 17).

chose de commun : la première s'intéresse aux policiers, pompiers et secouristes travaillant de nuit à New York, la seconde à des épidémiologistes de haute volée. Le dénominateur commun — la médecine — semble trop peu important dans la première série pour que cela fonctionne vraiment. Quant à *Martial Law / Le Flic de Shanghai* et *Walker, Texas Ranger* (idem), elles partagent toutes deux un même genre — la série policière — et une même approche conservatrice, voire traditionaliste, mais cette dernière est spécifique au réseau entier, pas à ces deux seuls programmes[30]. Cependant, l'aspect comique, voire farcesque, de l'une et le traitement plus sérieux de l'autre ont créé sans aucun doute des difficultés pour fondre les deux univers. Le seul cas réussi semble ainsi être celui des deux *crossovers* entre *Profiler* (idem) et *The Pretender / Le Caméléon* où, nous l'avons déjà dit, la programmation avait été pensée en amont par la chaîne avant même la mise à l'antenne des séries.

2. Deux séries de la même chaîne, sur deux soirées différentes.

Les *crossovers* sous forme d'épisodes partagés diffusés lors de deux soirées différentes sont le cas majoritaire à la télévision américaine : il s'agit alors, dans ce cas, moins de rallier durablement le public d'une série vers une autre que d'augmenter les audiences de deux soirées dans la perspective de bonnes mesure par Nielsen Ratings. Comme dans le cas des épisodes partagés sur une même soirée, la répartition entre séries issues de mêmes créateurs ou issues de producteurs différents ne montre pas une différence significative (neuf *crossovers* dans le premier cas, sept dans le second).

a. Séries issues des mêmes maisons de production.

Tous les *crossovers* de cette catégorie relèvent du cas du croisement entre deux séries dérivées, à l'exception de celui qui a eu lieu entre *ER / Urgences* et *Third*

[30] Nous avons déjà abordé partiellement ce problème quand nous avons traité, concernant la question du format, l'âge médian des téléspectateurs des différentes chaînes de télévision américaines.

Watch / New York 911 en avril 2002[31]. Ce *crossover* étant plutôt ancien, il est difficile de trouver des éléments d'audience pour comparer les résultats de cette semaine et ceux de la semaine précédente ou suivante. Cependant, aucune des deux séries n'était en danger (contrairement au cas du *crossover* entre *Third Watch / NY 911* et *Medical Investigation / NIH : Alertes médicales*, par exemple). Il y a plus à parier que John Wells et NBC avaient envie de se faire rencontrer ces deux univers dont on avait glosé, au moment du lancement de *Third Watch / New York 911*, la ressemblance.

Les autres *crossovers* de cette catégorie ont lieu entre des séries dérivées, ce qui simplifie grandement les choses puisque les deux univers sont les plus proches possible. Les séries *Touched by an Angel / Les Ailes du bonheur* et *Promised Land* (inédit en France) se sont croisées quatre fois : en novembre 1996[32], en février 1997[33], en septembre 1997[34] et en septembre 1998[35]. Les deux premiers cas sont assez classiques, tant en terme de programmation (nous sommes en période de *sweeps*) qu'en terme de narration : les anges de la première série aident une jeune femme, Julia, dont ils découvrent qu'elle est de la même famille que les Greene, héros de *Promised Land* (inédit en France), qu'elle rejoint dans la seconde partie du *crossover* ; dans le deuxième cas, la même aventure concernant Josh se poursuit d'un épisode sur l'autre. Il s'agit en outre de la première saison de la série dérivée et

[31] Le 25 avril 2002, l'épisode « Brothers & Sisters » (ép. VIII, 19) d'*ER / Urgences* mettait en scène Susan trouvant sur son répondeur un message de sa nièce Cholé disant que sa mère était malade à New York. N'arrivant à les joindre, elle part pour New York où elle sollicite les services des policiers, dans l'épisode « Unleashed » (ép. III, 20) de *Third Watch / New York 911*, diffusé le 29 avril.

[32] Il s'agit des épisodes « Homecoming (1) » (ép. III, 11) de *Touched by an Angel / Les Ailes du bonheur* et « The Homecoming (2) » (ép. I, 10) de *Promised Land* (inédit en France).

[33] Tess, de *Touched by an Angel / Les Ailes du bonheur*, se rend chez Russel Greene dans l'épisode « Amazing Grace (1) » (ép. III, 19) pour lui annoncer que Dieu a un projet spécial pour Josh. La mise en œuvre de ce dessein se poursuivra dans « Amazing Grace » (ép. I, 18) de *Promised Land* (inédit en France).

[34] Les deux séries s'ouvrent sur le retour de Joe, le frère disparu de Russel Greene (d'où le titre alternatif de l'épisode de *Touched by an Angel / Les Ailes du bonheur*, « Joe's Return »). Dans « Road Home (1) » (ép. IV, 1 de *Touched by an Angel / les Ailes du bonheur*), Joe est impliqué dans un accident de voiture qui a causé plusieurs morts et refuse d'en assumer la responsabilité. Les anges des deux séries vont alors tenter de lui faire retrouver la raison, jusqu'à son retour à Chicory Creek dans « Road Home » (ép. II, 1 de *Promised Land*, inédit en France).

[35] Dans les épisodes « Vengeance Is Mine » (ép. V, 2 de *Touched by an Angel / Les Ailes du bonheur* et ép. III, 1 de *Promised Land*, inédit en France), la famille des personnes tuées dans le précédent crossover, à l'approche de la date anniversaire de cet accident, décide de se venger sur celle de Joe Russel.

ces *crossovers* ont sans doute aussi comme effet second d'aider à l'installer durablement dans la grille de programmation.

Le troisième et le quatrième *crossovers* se distinguent par le fait qu'ils ont lieu très tôt dans le calendrier, lors des premiers épisodes de chaque saison. En outre, les quatre épisodes sont liés, puisque l'aventure narrée dans le quatrième *crossover* est une conséquence de celle racontée dans le troisième. Il est assez difficile, surtout eu égard à l'ancienneté de ses *crossovers*, de trouver des éléments d'audience ou d'explication de ces deux cas assez inédits dans l'histoire de la télévision. Nous en sommes réduits à émettre des hypothèses : *Touched by an Angel / Les Ailes du bonheur* a duré en tout neuf saisons, ce qui est une carrière très honorable pour une série télévisée de cette époque ; *Promised Land* (inédit en France) n'a connu, elle, que trois saisons. Ces deux *crossovers*, en outre, ne prennent pas place à la période des *sweeps*, nous ne pouvons donc pas les interpréter comme des moyens d'améliorer l'audience globale de la chaîne. Il y a ainsi fort à parier que ce soient des moyens de relancer l'audience de la seule série dérivée — qui avait, de surcroît, changé de jour de programmation —, que ce procédé ait marché au début de sa deuxième saison et que, au début de la troisième, la chaîne et la maison de production aient voulu réitérer l'exploit. Cependant, la série est annulée au bout de cette saison, tandis que *Touched by an Angel / Les Ailes du bonheur* poursuit sa destinée.

Un autre ensemble de *crossovers* relevant de cette catégorie est imputable à un producteur que nous avons déjà maintes fois rencontré dans cette étude : Dick Wolf. En 2005, il propose un *crossover* entre *Law & Order / New York District* et *Law & Order : Trial by Jury* en avril et un autre entre *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité spéciale* et la série-mère. Les relations entre les épisodes dans ces deux cas sont assez lâches et il est difficile de trouver les motivations premières de ses épisodes partagés. Dans le *crossover* « Tombstone 1/2[36] » et « Skeleton 2/2[37] », les liens sont très artificiels : les personnages de *Law & Order : Trial by Jury* n'apparaissent pas dans l'épisode de la série originale ; dans celui de la série dérivée, McCoy et le Lt. Van Buren n'apparaissent que dans le prégénérique en

[36] Il s'agit du vingtième épisode de la quinzième saison de la série, diffusé le 13 avril 2005.
[37] C'est le huitième épisode de la seule saison qu'ait connu la série, diffusé le 15 avril 2005.

guise de « *Previously…* », et pas dans l'épisode proprement dit. Du point de vue narratif, le *crossover* est lui-même atypique : l'épisode « Tombstone 1/2 » est centré sur le meurtre d'une avocate. Eddie Green, un des policiers de la série-mère, est blessé par balle lors de l'enquête — son acteur, Jesse L. Martin, ne pouvait en effet assurer les quatre derniers épisodes de la saison, puisqu'il tournait dans l'adaptation cinématographique de la pièce *Rent* qui l'avait rendu célèbre. Les membres du bureau du procureur mis en scène dans *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice* vont donc poursuivre l'homme suspecté d'avoir blessé Eddie Green. Il ne s'agit donc pas d'une réelle intrigue répartie sur deux épisodes, mais de la poursuite, dans la seconde série, d'un seul arc du premier épisode[38]. Cette semaine-là, *Law & Order / New York District* est neuvième dans le Top Ten de Nielsen Ratings, avec 16,8 millions de foyers. La série en était absente la semaine précédente et la semaine suivante. Cependant, étant donné que l'amélioration de l'audience ne semble pas avoir touché *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, il y a fort à parier que c'est l'annonce qu'il allait arriver quelque chose au personnage d'Eddie Green, populaire du fait de sa longévité, qui a amené un certain nombre de téléspectateurs à regarder ce soir-là la série policière de NBC. Quant à *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*, ni ce pseudo-*crossover* ni l'apparition du personnage de John Munch — qui ne fait que passer et donner une information que n'importe quel personnage aurait pu donner — ne sont des éléments suffisants pour la sauver de l'annulation.

Le second *crossover* de Dick Wolf a lieu à un moment assez inhabituel du calendrier de diffusion, puisqu'il s'agit du mois de septembre : « Design 1/2[39] » est diffusé le 27 septembre 2005 et suivi de « Flaw 2/2[40] » le lendemain. Olivia Benson, dans le premier épisode, tente de sauver une jeune femme enceinte qui tente de se suicider parce qu'elle a été violée par le père de son enfant. Cette histoire touche particulièrement Olivia, elle-même née d'un viol, qui va tout mettre en œuvre pour faire arrêter et condamner l'homme mis en cause par la jeune femme. Cependant,

[38] Nous retrouvons ici une technique déjà utilisée par Joss Whedon pour resserrer les liens entre *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* et *Angel* (idem).
[39] C'est le deuxième épisode de la septième saison de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité spéciale*.
[40] Il s'agit du deuxième épisode de la seizième saison de *Law & Order / New York District*.

quand les policiers de la Criminelle, dans la série-mère, trouvent le cadavre d'un homme dont le téléphone indique que sa dernière conversation a été avec Olivia, l'enquête prend un tour différent. Dans l'épisode de *Law & Order / New York District* sont présents les personnages Fin Tutuola et Olivia Benson, issus de la série dérivée. Cependant, aucune annonce du *crossover* n'avait été faite dans le premier épisode, puisque l'affaire rebondit inopinément dans le second épisode. Que penser donc de ce *crossover* ? Situé en dehors des périodes de *sweeps*, il ne peut avoir pour but de créer un événement et d'augmenter significativement l'audience de la chaîne ; non annoncé dans le premier épisode de *Law & Order : Special Victim Unit*, il ne peut être né de l'idée de rabattre vers *Law & Order / New York District*, dont les audiences au bout de seize ans se tassent un peu, une partie du public de la dynamique série dérivée. L'idée est peut-être plus perverse : en agissant ainsi, les producteurs et la chaîne savaient que, dès la diffusion du second épisode, les forums et sites consacrés à la série dérivée allaient bruisser de ce rebondissement inattendu ; les fans les plus acharnés de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité spéciale* allaient regretter de ne pas avoir regardé la série-mère. En disant, d'une certaine façon, « toutes les séries de la franchise interagissent tout le temps, même sans annonce particulière, même en dehors de la période des *sweeps*[41] », les producteurs et la chaîne poussent incidemment les spectateurs d'une série particulière de la franchise à regarder toutes les autres.

C'est exactement l'inverse du *crossover* entre *CSI : Miami / Les Experts Miami* et *CSI New York / Les Experts Manhattan*[42] : diffusés en pleine période des *sweeps*, après une semaine d'interruption pour *CSI : Miami / Les Epxerts Miami*, ces épisodes partagés ont ramené vers la dernière-née des séries *CSI* une grande part de l'audience de la série qui l'a précédée, la faisant rentrer ainsi dans le Top Ten[43]. L'originalité de ce *crossover* résidait en outre dans une pratique qui nous semble être une exception : la musique du générique de *CSI : New York / Les Experts Manhattan*

[41] Rappelons les conclusions d'Elihu Katz et de Tamar Liebes concernant la culture économique et industrielle du public américain qui sait comment les chaînes et les maisons de production sont prises dans un réseau de contraintes dans le cadre de leur travail créatif.

[42] Il s'agit du double épisode « Felony Flight » (ép. IV, 7) de *CSI : Miami / Les Experts Miami*, diffusé le lundi 7 novembre 2005, et « Manhattan Manhunt » (ép. II, 7) de *CSI : New York / Les Experts Manhattan*, diffusé le mercredi 9 novembre.

[43] Série n°9 lors de la diffusion du *crossover*, *CSI : New York / Les Experts Manhattan* n'était dans le Top Ten de Nielsen ni la semaine précédente, ni la semaine suivante.

avait été remplacée, pour cette première diffusion, par la chanson des Who qui ouvre les épisodes de *CSI : Miami / Les Experts Miami*. Le seuil même de cet épisode signifiait l'appartenance de l'intrigue de la semaine à un ensemble plus vaste que celui de la série. D'un point de vue narratif, en revanche, ces épisodes partagés sont d'un classicisme qui fait l'efficacité du procédé : dans le premier épisode, Mac Taylor, du bureau de New York, vient aider ses collègues de Miami, tandis que les deux chefs des Experts, Horatio Caine et Mac Taylor, se rendent à New York quand le suspect part de Miami pour la Gross Pomme[44].

Enfin, le cas du *crossover* entre *Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière* et *Hercules : the Legendary Journeys / Hercule* est intéressant car il se passe dans le milieu de la télévision de *syndication*, c'est-à-dire que nous ne sommes pas face à une réelle stratégie de chaîne comme précédemment. Cela explique aussi sans doute que ces épisodes soient à la limite de la période des *sweeps*. Dans le premier épisode, « Maternal Instincts » (ép. III, 11), Xena et Gabrielle s'affrontent à travers leurs enfants. Puis, dans la série première, l'enfant de Gabrielle, avec Callisto, tente de tuer la mère d'Hercule dans l'épisode « Armageddon Now (1) » (ép. IV, 13).

b. Séries n'ayant pas de lien en termes de production.

Ce type de *crossover* peut aussi être mis en œuvre entre deux séries qui n'entretiennent aucun lien de production entre elles. Le procédé peut être ponctuel, comme dans les cas de *The Practice / The Practice : Donnell et Associés* et *Gideon's Crossing (idem)* ou de *The District / Washington Police* et *The Agency / Espions d'état* ; il peut également modifier plus profondément les choses, comme avec *Law & Order / New York District* et *Homicide : Life on the Street / Homicide* ou *Crossing Jordan / Preuve à l'appui* et *Las Vegas* (idem).

[44] Au moment où nous rédigeons, Jerry Bruckheimer annonce pour novembre 2009 (donc, une période de *sweeps*) un triple *crossover* : l'intrigue commencera dans *CSI : Miami / Les Experts Miami* le lundi, se poursuivra dans *CSI New York / Les Experts Manhattan* le mercredi et se finira le jeudi dans *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts*. Le personnage de Raymond Langstone, le nouveau chef de la brigade scientifique de Las Vegas, se déplacera ainsi dans les deux séries dérivées avant de retrouver son propre programme. Ce *crossover* a été rendu possible par le départ de William Petersen, qui interprétait le précédent chef de la police scientifique de Las Vegas : viscéralement opposé à la déclinaison de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* en séries dérivées, il bloquait un certain nombre de choses.

David E. Kelley, nous les verrons dans la suite de ce chapitre, aime la forme du *crossover*[45]. Il essaiera d'en produire un entre *Picket Fences / Un drôle de shérif* et *The X-Files / Aux frontières du réel*, ou fit voyager des personnages de *Picket Fences / Un drôle de shérif* dans *Chicago Hope / la Vie à tout prix*. Cependant, il ne réussit qu'à faire un seul *crossover* autorisé, celui qui a eu lieu entre *The Practice / The Practice : Donnell et Associés* et *Gideon's Crossing* (idem) : l'épisode de la série de David E. Kelley, au titre transparent — « Gideon's Crossover » (ép. V, 16), diffusé le 11 mars 2001 —, montre les difficultés de la grossesse d'Ellenor qui est traitée par le Dr Ben Gideon. La seconde partie du crossover — « Flashpoint » (ép. I, 17) de *Gideon's Crossing* (idem), diffusé le lendemain — narre les efforts de Ben Gideon pour sauver Ellenor et son bébé. Cette dernière série était un vrai succès d'estime d'ABC, mais peinait à réunir des audiences satisfaisantes. Ce *crossover* devait donc rabattre le public de *The Practice / The Practice : Donnell et Associés* sur la série médicale, mais sa portée ne pouvait être que limitée, étant donné les différences de genre entre les deux séries : c'est cela qui explique qu'un seul arc, et non l'intégralité des épisodes, soit concerné par l'échange. Son influence également fut limitée et ne permit pas d'éviter l'annulation de *Gideon's Crossing* (idem).

Le cas du *crossover* entre *The District / Washington Police* et *The Agency / Espions d'état* est plus classique[46] en ce sens qu'il concerne à chaque fois la totalité de l'intrigue de la semaine. Dans « Shell Game » (ép. II, 19) de *The District / Washington Police*, l'équipe de Jack Mannion enquête sur un meurtre qui ne manque pas de créer quelques difficultés puisque la victime est un agent de la CIA. Persuadé que son bureau est sur écoutes, il se rend auprès du directeur de la CIA qu'il soupçonne de lui cacher des informations. La fin de l'enquête et de la collaboration entre les deux services, après de nombreux rebondissements, est narrée dans l'épisode « Doublecrossover » (ép. I, 21) de *The Agency / Espions d'état*. Le rapprochement des deux séries se poursuivra l'année suivante, puisqu'elles seront diffusées l'une après l'autre (*The District / Washington Police* en première position,

[45] Le lecteur peut se reporter au schéma de l'univers fictif construit par ce créateur (présent dans le chapitre précédent) : il recense à la fois les séries dérivées et les *crossover*, autorisés ou non, produits par David E. Kelley.

[46] Il fut diffusé le 27 avril pour la partie concernant *The District / Washington Police* et le 2 mai pour l'épisode *The Agency / Espions d'état.*

The Agency / Espions d'état ensuite) : ces deux procédés — de même que les durées respectives de ces séries — semblent bien montrer qu'il s'agissait d'aider *The Agency / Espions d'état* à s'installer, mais elle sera annulée malgré tout en mai 2003.

Les deux *crossovers* que nous venons d'analyser n'ont pas eu de conséquences sur le long terme. Ce n'est pas le cas des trois intrigues partagées entre deux séries policières phares de NBC, *Law & Order / New York District* et *Homicide : Life on the Street / Homicide*. Nous avons déjà expliqué, au chapitre précédent, que *Law & Order / New York District* était devenue un vrai succès d'audience après un démarrage un peu difficile. Mais, une fois cette première période passée, la série de Dick Wolf était à la fois une série très bien installée dans la grille, drainant un large public, et une réussite d'après la critique — cette série faisant partie de celles qui permirent l'émergence du concept de « *Quality TV* » aux États-Unis. Le cas d'*Homicide : Life on the Street / Homicide* était bien différent : unanimement saluée par les critiques et les associations de téléspectateurs influentes outre-Atlantique, elle peinait cependant à réunir de façon durable un public suffisant pour lui assurer sa présence dans la grille de programmation. Plusieurs fois, les cadres de NBC se sont posé la question de son annulation, mais la série participait pleinement à l'image de marque que la chaîne voulait donner d'elle-même — *Homicide : Life on the Street / Homicide* étant elle aussi un étendard de la « *Quality TV* » —, ce qui a permis à la série de Fontana et Levinson de survivre. Faire un *crossover* entre ces deux programmes afin de drainer une partie du public de *Law & Order / New York District* vers cette dernière fut donc une des options retenues pour tenter d'améliorer son audience. Le premier d'entre eux eut lieu les 2 et 9 février 1996[47] : un attentat au gaz dans le métro de New York a le même mode opératoire qu'un attentat ayant eu lieu, cinq ans plus tôt, dans une église de

[47] Toutes les recherches que nous avons pu faire indiquent bien ces deux dates, bien que celle du 2 février ne corresponde pas à un jour normal de diffusion pour *Law & Order / New York District* : le 2 février est un vendredi alors que cette série est habituellement diffusée le mercredi. Ce changement aurait pu être pertinent si les deux épisodes avaient été diffusés à la suite. Or, il n'en est rien : le 2 février, c'est un autre épisode d'*Homicide : Life on the Street / Homicide* qui est diffusé. Il n'est pas impossible d'exclure une erreur de saisie sur un site, repris par les autres ensuite, mais cette interprétation n'est pas très satisfaisante.

Baltimore[48]. Les policiers des deux villes enquêtent donc ensemble pour tenter de résoudre les deux affaires. Le deuxième *crossover* eut lieu les 12 et 14 novembre 1997[49] : l'enquête sur la mort d'une jeune mannequin conduit les policier new yorkais à Baltimore, où ils se feront épauler par Munch et Falsone. Cette enquête est en outre l'occasion d'une passe d'armes entre les procureurs de New York et de Baltimore au sujet de la juridiction compétente[50]. La troisième intrigue partagée fut diffusée les 17 et 19 février 1999 : la victime d'un meurtre de Battery Park est originaire de Baltimore. Une fois encore, les deux brigades criminelles doivent unir leurs efforts[51]. À la saison suivante, la série de Tom Fontana et Barry Levinson est annulée, les *crossovers* cessent donc naturellement. Il ne nous a pas été possible de récupérer des éléments de mesure d'audience pour analyser les effets de ces épisodes partagés. Cependant, il paraît difficile de les déconnecter de la suite de la carrière du personnage de John Munch : en effet, après l'arrêt d'*Homicide : life on the Street / Homicide* en mai 1999, Richard Balzer reprend son personnage dans la première série dérivée de Dick Wolf, *Law & Order : Special Victim Unit* au mois de septembre de la même année.

Les relations entre *Crossing Jordan / Preuve à l'appui* et *Las Vegas* (idem) vont aussi naître d'un *crossover* avant de s'amplifier. Les univers des deux séries ont commencé par se croiser les 7 et 8 novembre 2004, lors d'un double épisode : Jordan Cavanaugh et Woody Hoyt, les deux héros de *Crossing Jordan / Preuve à l'appui*, doivent élucider la mort d'un homme rentré à Boston dans un jet privé prêté par le casino Montecito (lieu où se passe la série *Las Vegas*). Ils doivent donc se rendre à Las Vegas et rencontrent les membres de l'équipe du casino[52]. Les deux

[48] Les épisodes concernés sont « Charm City » (ép. VI, 13) pour *Law & Order / New York District* et « For Good and Country » (ép. IV, 12) pour *Homicide : Life on the Street / Homicide*.
[49] Cette fois-ci, et pour le *crossover* suivant, les dates correspondent au schéma de diffusion des deux séries.
[50] Les deux épisodes ont le même titre : « Baby, It's You ». C'est le sixième épisode de la huitième saison de la série de Dick Wolf, le cinquième de la sixième saison pour celle de Fontana et Levinson.
[51] Ces deux épisodes, qui ont même titre « Sideshow », sont le quatorzième de la neuvième saison de *Law & order / New York District* et le quinzième de la septième saison d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*.
[52] L'épisode de *Crossing Jordan / Preuve à l'appui* s'appelle « What Happens in Vegas Dies in Boston » (ép. IV, 7). Ce titre est déjà un indice du rappochement avec *Las Vegas* (idem) puisqu'il s'agit un clin d'œil au titre du deuxième épisode de la première saison de cette série : « What Happens in Vegas Stays in Vegas ». La seconde partie du *crossover* est l'épisode « Two of A Kind » (ép. II, 8).

séries se croisent de nouveau les 2 et 3 octobre 2005, lors des épisodes « Luck Be a Lady » (ép. V, 2) de *Crossing Jordan / Preuve à l'appui* et « Double Down, Triple Threat » (ép. III, 3) de *Las Vegas* (idem) : une femme fait irruption dans la morgue de Boston et met le feu au cadavre de son mari, avant de sauter part la fenêtre en laissant tomber de sa poche une carte du casino Montecito. Jordan va donc faire appel à Danny McCoy, le responsable de la sécurité du casino qu'elle avait rencontré lors du précédent *crossover*. Jusque là, le cas est on ne peut plus classique. L'originalité vient de ce que, par la suite, les deux séries continueront à entretenir des liens, de façon moins formelle et plus légère qu'avec des épisodes partagés. Ainsi, durant cette même troisième saison de *Las Vegas* (idem) qui a vu le second *crossover*, Woody Hoyt commence une relation avec Sam : ainsi, ils partent ensemble pour un weekend romantique dans les épisodes « Fidelity, Security, Delivery » (ép. III, 22) et « The Father Bride (1) » (ép. III, 23) de *Las Vegas* (idem). La saison suivante, dans l'épisode « History of Violins » (ép. IV, 4) de *Las Vegas* (idem), l'enquête de Jordan et Woody sur le meurtre d'un violoniste et le vol de son Stradivarius les conduit une nouvelle fois à Las Vegas. Enfin, durant la même saison, l'épisode « Crazy Little Thing Called Love » (ép. VI, 4) de *Crossing Jordan / Preuve à l'appui* met en scène Danny et Delinda — deux personnages de *Las Vegas* (idem) — en vacances à Boston aidant Jordan et Woody dans une de leurs enquêtes. Ces trois derniers cas ne correspondent pas au cas canonique des épisodes partagés qui nous occupent dans cette partie, mais à la situation désignée par le verbe anglais « *cross-over* ». Cependant, il est intéressant de voir la dynamique mise en place à travers ces échanges entre deux séries d'une même chaîne, par ailleurs totalement étrangères l'une à l'autre en termes de production.

La forme des épisodes partagés est donc celle qui regroupe le plus grand nombre de *crossovers*. Généralement il s'agit de deux épisodes qui se suivent directement ou à quelques jours d'intervalle. Très ponctuellement, le *crossover* peut convoquer trois ou quatre épisodes mais, pour cela, il faut évidemment une grande proximité entre les programmes, ce qui explique que ce cas soit limité aux séries dérivées. Ce qui est intéressant, cependant, dans les pratiques de ces dernières années, c'est comment ce dispositif n'est plus une fin, mais la première étape dans la construction de liens et de rapprochements qui aboutit au palimpseste télévisuel.

B. Une première exception : les crossovers entre une série diffusée et une série n'étant pas sur les ondes.

Ce cas constitue une première entorse à la règle qui veut que le *crossover* soit une manière de conduire le public d'une série vers une autre en lui proposant une intrigue répartie sur deux épisodes. La même visée, cependant, se retrouve dans le cas des *backdoor pilots* qui sont des épisodes destinés à faire connaître au public les personnages d'une future série dérivée[53] qui sera à l'antenne quelques temps plus tard. Cette configuration, qui pose cependant quelques problèmes comme nous le verrons, est assez répandue. L'autre cas qui nous intéressera en premier sera celui des *crossovers* conclusifs, qui permettent de doter une série annulée d'une vraie fin.

1. Les crossovers conclusifs.

Le *crossover* peut ainsi permettre de conclure une série dont la production a été arrêtée. *The X-Files / Aux frontières du réel* a ainsi accueilli deux *crossovers* conclusifs : « Millennium » (ép. VII, 5), épisode concluant, en novembre 1999, la série *MillenniuM* (idem) terminée en mai de la même année ; « Jump The Shark » (ép. IX, 15), qui met un terme, en avril 2002, à la série dérivée *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot* annulée en juin 2001. Le cas de « Millennium » est clair et ne pose aucun problème : Frank Black n'a jamais été un personnage de l'univers de *The X-Files / Aux frontières du réel* et l'épisode a pris pour titre le nom de la série annulée. Dans cet épisode, Scully et Mulder demandent l'aide de Frank Black dans une affaire de meurtres qui sont liés au Groupe Millennium. Frank est donc un expert parmi d'autres que les deux agents du FBI ont rencontré lors de leurs aventures. L'idée à l'origine de cet épisode est de confronter Frank Black au passage à l'an 2000, puisque cette date est, dans la mythologie de *MillenniuM*, celle de l'Apocalypse. Il s'agit donc moins d'une conclusion de l'histoire au sens strict — cet épisode de *The X-Files / Aux frontières du réel* ne clôt pas tous les fils narratifs restés ouverts du fait de l'annulation de la série — que de retrouver une dernière fois

[53] Pour plus de détails, le lecteur pourra se reporter aux paragraphes correspondants dans le chapitre précédent.

Frank et sa fille lors d'un événement important de la vie des téléspectateurs et de celle du personnage. Cette hypothèse se vérifie d'ailleurs par l'écriture même de l'épisode, qui ne mêle pas les deux ambiances, mais garde seulement celle de *The X-Files / Aux frontières du réel.*

Pour « Jump The Shark », le problème est autre, car les personnages des Lone Gunmen sont originaires de cette série. Qu'est-ce qui fait de cet épisode un *crossover* avec la série dérivée et non pas un épisode standard de *The X-Files / Aux frontières du réel* (dans cette saison, les Bandits solitaires étaient apparus dans quatre épisodes avant celui-ci) ? Tout d'abord, en les faisant mourir, *The X-Files / Aux frontières du réel* met un terme définitif à leurs aventures. Ensuite, cet épisode accueille, outre ces trois personnages secondaires de la série première devenus principaux dans *The Lone Gunmen / Au Cœur du complot*, trois autres personnages de la série dérivée n'appartenant pas à la distribution de la série première : Jimmy Bond, Yves Adele Harlow et Kimmy the Geek — c'est leur seule et unique apparition dans *The X-Files / Aux frontières du réel*. Ce dernier élément change donc le statut de l'épisode pour en faire un *crossover* de façon sûre et certaine, d'autant plus que le titre de l'épisode, du fait de son second degré, était un indice du statut exceptionnel de cet épisode. L'expression *to jump the shark* — textuellement « sauter par-dessus le requin » — a été forgée par Jon Hein, un présentateur radio américain, pour signifier qu'une série a dépassé son apogée et va droit vers son annulation. Elle est issue d'une situation de la série *Happy Days*, où, lors de l'épisode « Hollywood » (la première partie d'un triple épisode), Fonzie saute en ski nautique par-dessus un requin, sous les yeux ébahis et inquiets des personnages de la série. Chris Carter a déclaré, au sujet de ce titre, qu'il était ironique parce que, malgré les critiques dues au départ de David Duchovny, il considérait que la série n'avait pas connu de déclin. Selon le site ign.com, ce titre serait aussi un hommage à Jon Hein[54], ce qu'aucun producteur n'a confirmé.

Ce type de pratique semble limité à Chris Carter qui, en dehors de *The X-Files / Aux frontières du réel*, n'a pas vraiment réussi à produire des séries sur le long

[54] Après avoir forgé cette expression, Jon Hein a créé un site *Jump the Shark* recensant les épisodes à partir desquels une série entamait son déclin et, donc, avait « sauté le requin ». Il l'a vendu à *TV Guide* en 2006 (le site est ainsi depuis cette date disponible à l'adresse http://www.tvguide.com/jumptheshark).

terme. Rien n'empêche, évidemment, que d'autres créateurs se saisissent de cette forme de *crossover*, d'autant plus que les contraintes économiques et contractuelles sont bien moindres dans ce cas que dans celui d'épisodes partagés.

2. Les backdoor pilots : crossover ou non ?

Le *crossover* est avant tout, nous l'avons vu, justifié par une exigence d'ordre économique. Mais la capitalisation de l'audience peut ne pas se faire entre deux séries existantes, mais entre une série bien installée et une série encore à naître pour les téléspectateurs. Nous retrouvons ici le cas du *backdoor pilot*, qui présente au public d'une série donnée la série dérivée qui, à la rentrée, prendra place dans la grille de programmation. Alors que dans le premier cas, il s'agit soit de sauver soit de renforcer une série, le dispositif est ici préventif : au lieu de lancer une série, dont on dit dans la presse et la communication de la chaîne, qu'elle est une série dérivée de telle série préexistante, on communique ici « en actes », par la présentation directe des personnages de la nouvelle série.

Il peut cependant être difficile de considérer de tels épisodes comme des *crossovers*. En effet, il n'y a qu'un seul épisode (et non deux, un pour chaque série), puisque la seconde série n'existe pas encore. Pour les téléspectateurs, dans la chronologie de la réception, il ne peut y avoir *crossover*. En revanche, du point de vue de la production, le cas est différent. En effet, les producteurs, créateurs et directeurs de chaîne savent qu'il y aura, quelques mois plus tard, une série dérivée à l'écran[55]. Ainsi, le *backdoor pilot* est et n'est pas un *crossover*, selon le point de vue adopté. En outre, la façon dont les intrigues des tout premiers épisodes de la série dérivée sont conduites permettra d'accentuer ou non la parenté entre les séries à travers ce qui ressemble à de vrais *crossovers*.

Le cas est assez courant et, selon les séries, le dispositif semblera plus ou moins naturel. Dans la période dont nous nous occupons, nous pouvons citer les deux séries dérivées de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* : *CSI Miami /*

[55] Les cas faisant exception à cette règle sont antérieurs à 1990 : il s'agit surtout des téléfilms de séries anthologiques dérivés dans un second temps en une série propre, comme *Happy Days* (idem), *The Six Million Dollar Man / L'Homme qui valait trois milliards*, etc. Nous développons ces cas dans notre chapitre sur le *spin off*.

Les Experts Miami a été introduite par l'épisode « Cross-Jurisdictions » (ép. II, 22) de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts* ; *CSI : New York / Les Experts Manhattan* par l'épisode « MIA/NYC-NonStop » (ép. II, 23) de *CSI : Miami / Les Experts Miami*. À chaque fois, la configuration a été la même : l'enquête menée par l'équipe de la série première avait des ramifications dans une autre ville (Miami ou New York, selon le cas) ; les experts se déplaçaient donc dans cette autre ville et rencontraient sur place leurs collègues, qui étaient les héros de la nouvelle série diffusée à la rentrée. Ici, le procédé est très naturel et ne heurte ni la logique fictionnelle ni la cohérence de l'univers narratif. Un autre cas de ce type est celui de *Xena : Warrior Princess / Xena la Guerrière*, dont le personnage principal est introduit dans trois des épisodes de la première saison de *Hercules : The Legendary Journeys / Hercule* : « The Warrior Princess » (ép. I, 9), « The Gauntlet » (ép. I, 12) et « Unchained Heart » (ép. I, 13). Même si trois épisodes, et non un seul, sont concernés, nous pouvons considérer que cela n'était pas un temps suffisant pour réellement considérer Xena comme un réel personnage secondaire installé.

Le cas de *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales* reprend le même procédé global : dans un double épisode de *JAG* (idem)[56], le capitaine Rabb est accusé du meurtre du Lt. Singer. Il est alors sous le coup d'une enquête du NCIS — le *Naval Criminal Investigative Service*, le service interne chargé d'enquêter sur les crimes liés au personnel de la Marine américaine —, ce qui permet d'introduire les différents personnages qui seront les héros de la nouvelle série. Ce qui diffère aussi du cas des séries de la franchise *CSI*, c'est que ces deux épisodes sont réalisés de la manière dont sera tournée la série dérivée, alors que dans le cas des séries *CSI / Les Experts*, le code graphique de la série d'accueil est respecté. Le statut de ces épisodes se manifeste également dans leur différence de traitement selon les supports : ainsi, ils seront rediffusés, sur CBS, comme des épisodes à part entière de *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales*, mais ne seront pas repris dans les coffrets DVD de la première saison.

[56] Il s'agit des épisodes « Ice Queen » (ép. VIII, 20) et « Meltdown » (ép. VIII, 21).

La façon dont le flambeau a été passé de *The Practice / The Practice : Donnell et Associés* à *Boston Legal / Boston Justice* a elle aussi été très simple[57] : dans la huitième saison de *The Practice / The Practice : Donnell et Associés* a été introduit le personnage d'Alan Shore, avec qui les autres membres du cabinet Donnell ne s'entendent pas tous très bien. L'insertion de ce personnage a été vue comme une forme de « vengeance » de David E. Kelley, qui avait vu ses budgets de *The Practice / The Practice : Donnel & Associés* : « *Mr. Spader began the rôle as a last-ditch addition to The Practice in 2003 ; ABC had cut the budget on tat faltering drama, and Mr. Kelley responded by firing half the cast and hiring Mr. Spader, a film actor best known for playing icily intelligent vilains*[58]. » Mais le personnage avait plu et au milieu de la saison, lors d'un triple épisode[59], Alan prend un rendez-vous chez un cabinet concurrent, Poole Crane and Schmidt, pour attaquer Donnell et Associés. Finalement, Alan sera embauché par ce nouveau cabinet, dont les aventures seront narrées dans la série *Boston Legal / Boston Justice*, qui commence à la rentrée suivant l'annulation de *The Practice / The Practice : Donnell et Associés*.

3. Les pilotes de séries dérivées.

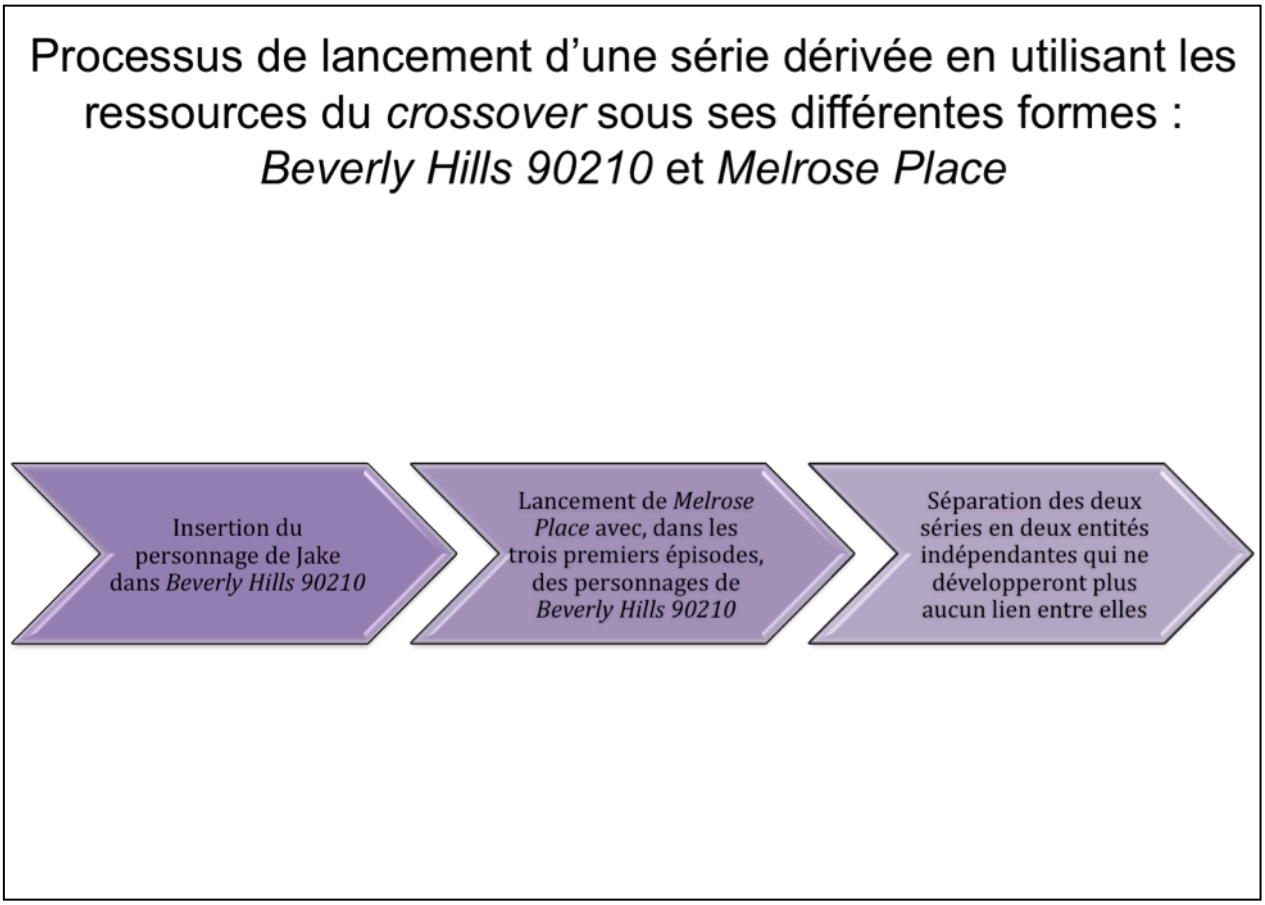
Souvent, dans le cas de séries dérivées lancées par un *backdoor pilot*, la série commence telle quelle : c'est le cas des pilotes des séries *CSI*, par exemple. Mais parfois, le lancement du nouveau progamme s'accompagne, lorsque la série dérivée est mise à l'antenne, d'un pilote *crossover* avec la série-mère. C'est le cas, par exemple, du début de *Melrose Place* (idem) : avant que la série ne soit diffusée, un personnage, Jake, est introduit dans *Beverly Hills, 90210 / Bervely Hills*. Une intrigue

[57] Avec, cependant, les restrictions dont nous avons parlé concernant le nombre d'épisodes de la série-mère mettant en scène Alan Shore.

[58] « M. Spader commença son rôle comme un ajout désespéré de dernière minute à *The Practice* en 2003 ; ABC avait coupé le budget de cette série en déclin et M. Kelley avait réagi en licenciant la moitié de la distribution et en embauchant M. Spader, un comédien de cinéma mieux connu pour incarner des rôles de méchants froids et intelligents. » (c'est nous qui traduisons : Alessandra Stanley, « Beneath the Quirks, There's Always a Message for the Masses » in *The New York Times*, 14 février 2006, [disponible en ligne], URL : http://query.nytimes.com/gst/fullpage.htm?res=9C00E1DA123EF937A25751C0A9609C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1.)

[59] Ces épisodes sont « In Good Conscience » (ép. VIII, 16), « War of the Roses » (ép. VIII, 17) et « The Case Against Alan Shore » (ép. VIII, 18).

amoureuse est mise en place entre lui et Kelly dans les deux derniers épisodes de la deuxième saison. Dans le pilote de la série dérivée, Kelly vient à Melrose Place, de même que les personnages Steve, David et Donna. Ils restent pendant les trois premiers épisodes, puis il n'y aura plus de personnages de *Bevely Hills, 90210 / Beverly Hills* dans *Melrose Place* (idem).



Cette configuration pose quelques questions sur les limites terminologiques du *crossover* ; en effet, les deux séries n'interagissent pas comme dans le cas des épisodes partagés, mais, étant donné les dates de diffusion, des influences de l'une sur l'autre se font sentir. Les deux derniers épisodes de la deuxième saison de *Beverly Hills, 90210 / Beverly Hills* étaient diffusés les 30 avril et 5 mai 1992 ; les trois premiers épisodes de *Melrose Place* (idem) les 8, 15 et 22 juillet 1992 ; la troisième saison de *Beverly Hills, 90210 / Beverly Hills* commence le 15 juillet 1992. Dans cet épisode, les personnages de la série première qui interviennent dans le

spin off ne sont pas présents ; ils ne retrouveront leur série que lors de l'épisode suivant : en début de soirée, ils quittent Melrose Place pour retrouver, plus tard dans la soirée, Beverly Hills — à l'exception de Donna, qui n'apparaît pas dans l'épisode du 22 juillet de *Melrose Place* (idem). Du point de vue de la disponibilité des personnages et de leur cohérence interne, les deux séries interagissent, même si nous ne sommes pas face à des épisodes partagés au sens strict. Bien plus : dans un *crossover*, les univers des deux séries se mêlent intimement. Ici, ce n'est pas le cas, au contraire : l'insertion de personnages de *Beverly Hills, 90210 / Beverly Hills* dans l'univers de *Melrose Place* (idem) et leur « inadaptation » permet de définir, en creux, la série dérivée comme plus adulte.

Dans tous ces cas-limites de *crossovers*, les liens entre les séries doivent être très étroits : même créateur, même équipe de production, séries dérivées l'une de l'autre… Mais les visées sont bien évidemment différentes : nous pouvons tout à fait supposer que, dans le cas des *crossovers* introductifs — qu'il s'agisse de *backdoor pilots* ou de pilotes de série dérivée —, la chaîne est partie prenante du choix de cet événement qui doit faire la promotion du nouveau programme ; dans celui des *crossovers* conclusifs, nous pouvons imaginer qu'il s'agit avant tout d'un cadeau aux fans, la chaîne n'ayant pas d'intérêt à faire la promotion d'une série terminée[60]. Cette hypothèse est plus que probable puisque seul Chris Carter pratique cette forme. Or, nous l'avons montré dans notre étude des seuils, il multiplie les gestes vers ses admirateurs et cherche à créer une communauté autour de lui. Ce type de *crossover* peut ainsi être interprété comme une autre de ses tentatives de créer du lien, aussi bien entre ses programmes qu'avec le public.

[60] On peut imaginer que le *crossover* coïncide avec la promotion de la série sur un autre support, comme le DVD, mais le cas théorique semble peu probable dans la réalité.

C. Une seconde exception : le crossover à cheval sur deux chaînes concurrentes.

Deux des *crossovers* de David E. Kelley sont exceptionnels dans le sens où les deux séries étaient, à chaque fois, sur des réseaux concurrents. Or, cela est bien évidemment contraire à la loi économique qui veut qu'un crossover permette à une série de capitaliser l'audience d'une autre série. Or, dans le cas de deux chaînes différentes, cette loi ne peut s'appliquer. Ces *crossovers* entre *Ally McBeal* (idem) et *The Practice / The Practice : Donnel et Associés* d'une part, *The Practice / The Practice : Donnel et Associés* et *Boston Public* (idem) d'autre part, ont à chaque fois eu lieu sur ABC et FOX et cette particularité explique aisément que ces *crossover* soient, à ce jour, les seuls exemples de ce procédé entre deux réseaux concurrents. Ils ont ainsi permis à montrer la position de force de Kelley face aux chaînes qui l'employaient et qui, évidemment, n'étaient pas favorables à ce genre de pont jeté entre elles. Ils manifestent également sa ténacité, puisqu'il n'avait pas réussi à imposer, auparavant, un crossover entre *Picket Fences / Un drôle de shérif* et *The X-Files / Aux frontières du réel*[61].

Le premier *crossover*, entre les deux séries judicaires de David E. Kelley, met en scène d'abord le cabinet d'Ally, où se présente une femme suspectée d'avoir tuée son mari à coup de hache. Comme personne n'a réellement d'expérience criminelle, ils décident de sous-traiter le dossier à un autre cabinet, celui de Bobby Donnell. La noirceur de la série « sérieuse » est ainsi importée dans la série plus légère, de même que la fantaisie d'*Ally McBeal* (idem) teinte le traitement de l'affaire dans *The Practice / The Practice : Donnell & Associés*. Les épisodes d'*Ally McBeal* (idem) mêlant généralement plusieurs arcs, ce *crossover* ne traite donc qu'une partie de l'épisode. Le cas est similaire dans les épisodes partagés entre *The Practice / The Practice : Donnell & Associés* et *Boston Public* (idem) : dans la première série, deux intrigues s'entremêlent, les conséquences de l'explosion de la vidéo piégée envoyée par Hinks et la demande de Kevin Riley, professeur de *Boston Public* (idem), à Ellenor de le défendre contre son employeur qui l'a renvoyé parce qu'il a eu une

[61] Voir le commentaire de Thom Holbrook sur sa fiche consacrée à *Ally McBeal* (idem) et *The Practice / The Practice : Donnell & Associés* : http://poobala.com/allyandpractice.html.

relation amoureuse avec une élève ; dans le second épisode, le téléspectateur voit les suites de l'affaire judicaire qui oppose Kevin et le lycée.

Comme nous le voyons, il s'agit bien là de vrais épisodes partagés (même si, parfois, un seul fil de l'intrigue est concerné). Cela n'est pas le cas des autres échanges entre les séries de David E. Kelley, qui relèvent bien plutôt, d'après la définition du *crossover* que nous avons dressée en début de chapitre, des pratiques citationnelles que nous étudions plus loin.

La période que nous étudions, nous l'avons déjà dit, est marquée par le fait que le téléspectateur interprète la série qu'il regarde à l'aide des informations qu'il connaît sur les programmes, les chaînes de télévision, les relations qu'entretiennent les différents créateurs, etc. Rappelons également qu'Umberto Eco fait de ce type de réception une particularité d'abord de l'avant-garde, puis de la culture populaire.

À ce titre, certains des *crossovers* de David E. Kelley ou entre certaines séries de Dick Wolf et Tom Fontana sont instructifs. Les *crossovers* entre certaines séries de Kelley nous permettent, nous l'avons déjà dit, de saisir quelle est la position de ce producteur, considéré comme un génie de la télévision pendant quelques temps, par rapport à ses employeurs à qui il peut imposer ses conditions. Les *crossovers* entre *Homicide : Life on the Street / Homicide* et *Law & Order / New York District* nous permettent, quant à eux, de dessiner un réseau d'affinités entre les deux producteurs. Les *crossovers* sont là encore la partie émergée de l'iceberg car, pour qui regarde très précisément la distribution des séries de chacun des deux producteurs, les liens sont évidents. Généralement, chaque producteur, quel qu'il soit, a un petit groupe d'acteurs avec lesquels il aime travailler et auxquels il fait appel régulièrement. Ce qui est intéressant avec Dick Wolf et Tom Fontana, c'est qu'en plus de l'existence de tels groupes, ils « s'échangent » des acteurs. Le cas le plus clair, nous en avons déjà parlé dans le chapitre précédent, est celui de l'acteur Richard Belzer *d'Homicide : Life on the Street / Homicide* qui « déménage » de la série de Fontana à *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* avec son propre personnage. Cette dernière série accueille même un nombre importants

d'acteurs déjà présents dans *Oz* (idem), la deuxième série de Tom Fontana : Dean Winters[62], B.D. Wong[63] ou J.K. Simmons[64], pour les personnages réguliers.

Cependant, cette prégnance de certains producteurs dans les créations de *crossover* ne doit pas faire oublier que, sauf exceptions bien signalées, le procédé relève avant tout d'une logique de chaîne et de programmation. Le *crossover*, plus encore que la série dérivée d'après nous, articule donc l'énonciation du réseau et celle des créatifs. D'une certaine manière, il s'agit, pour le téléspectateur, de voir avec quel brio les scénaristes et réalisateurs vont relever le défi que leur lance leur diffuseur. C'est sans doute cela qui explique que les épisodes partagés qui ont marqué l'imaginaire télévisuel soient ceux qui, malgré tout, ont été mis en œuvre par les quelques grands noms que nous avons cités : Dick Wolf, Tom Fontana, David E. Kelley, Joss Whedon ou Jerry Bruckheimer.

Ainsi, le *crossover*, en dessinant des liens entre deux séries *a priori* totalement indépendantes, apprend au téléspectateur des informations concernant la structuration du champ de la création télévisuelle, qui participent à la construction de la *TV literacy* du public. Mais l'effet principal est la cohérence du monde fictif qui est construit par la télévision en tant que médium et qui se nourrit d'une multitude de phénomènes citationnels qui excèdent les deux seules formes de la série dérivée et du *crossover*.

[62] Il interprète le détenu Ryan O'Reilly dans *Oz* et le détective Brian Cassidy dans *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale*.
[63] Il interprète le père Ray Mukada dans la série de Tom Fontana et Barry Levnson et l'expert psychiatrique, le Dr George Huang, dans la série de Dick Wolf.
[64] Cet acteur interprète le détenu Vern Schillinger dans *Oz* et l'expert psychiatrique, le Dr Emil Skoda, dans les séries de la « franchise *Law & Order* ».

Chapitre 10
De la citation à l'allusion : l'esthétique du centon

Beaucoup de chercheurs ont fait du texte télévisuel le réceptacle d'une intertextualité omniprésente. C'est même l'une des idées-phares de John Fiske dans *Television Culture* : « *The textuality of television is essentially intertextual*[1] ». Cependant, la définition de l'intertextualité est très large pour John Fiske, puisqu'elle inclut ce qu'il appelle l'intertetxualité horizontale (entre différentes œuvres), le genre (soit l'architextualité), l'intertextualité verticale (les relations entre une œuvre et les textes le prenant pour sujet, ce qui, dans la théorie de Genette, relève de la métatextualité), le « texte tertiaire[2] » (les productions de téléspectateurs concernant leur programme, par exemple des lettres qu'ils écrivent à la chaîne ou à la production, mais aussi les *fanzines*, voire, sans doute, les *fanfictions*). À ce jeu-là, l'intertextualité est un continent qu'il est impossible

[1] John Fiske, *Television Culture*.- New York / Londres : Routledge, 2003, p. 15 : « La textualité de la télévision est essentiellement intertextuelle. » (c'est nous qui traduisons).
[2] Voir *ibid.*, p. 124. L'expression originale est « the tertiary text ».

d'explorer de façon précise et structurée, à cause de la multiplicité des manifestations discursives à intégrer.

Cependant, l'approche de John Fiske n'est pas à délaisser, parce qu'il souligne les nouvelles formes d'intertextualité (même dans un sens plus restreint) télévisuelle. Ainsi, il met l'accent sur ce que Georges Molinié appelle pour sa part la « demande sociale » du public ou le niveau α : « *discourses are not produced by the individual speaker or author, they are socially produced ; the meanings that they bear preexist their use in any one discursive practice*[3] ». L'intertextualité est une de ces pratiques qui relèvent, d'après nous, de l'expression sociale et un facteur herméneutique nécessaire pour comprendre la textualité télévisuelle (bien qu'il ne soit pas le seul) :

> A textual study of television, then, involves three foci : the formal qualities of television programs and their flow ; the intertextual relations of television within itself, with other media, and with conversation ; and the study of socially situated readers and the process of reading[4].

Cependant, il ne faut pas faire de l'intertextualité l'alpha et l'omega de l'interprétation des programmes télévisuels de fiction. En effet, depuis Roland Barthes, nous savons que le réalisme ne réfère pas au réel, mais aux représentations culturelles de la réalité[5]. Ainsi, toute insertion d'une œuvre antérieure ou d'un de ses éléments dans le champ d'une caméra n'est pas forcément une citation : le cinéma ou la télévision, plus encore que la littérature, doit construire des

---

[3] *Ibid.*, p. 15 : « Les discours ne sont pas produits par un auteur ou un orateur particulier, ils sont produits socialement ; les significations qu'ils portent préexistent à leur usage dans toute pratique discursive. » (c'est nous qui traduisons)

[4] *Ibid.*, p. 16 : « Une étude textuelle de la télévision, ainsi, implique trois points : les qualités formelles des programmes télévisés et de leur flux ; les relations intertextuelles de la télévision avec elle-même, avec les autres médias et avec les conversations ; et l'étude de la situation sociale des lecteurs et du processus de lecture. » (c'est nous qui traduisons)

[5] *Ibid.*, p. 143 : « *This reference is not, as in so many others theories […] to "reality" in an objective empirical sense, but rather to cultural knowledges. "The real" is the common stock of a culture as it is expressed in the "already written" knowledges of morality, politics, art, history, psychology, and so on. […] They are the commonplaces of a culture to which a writer refers or which s/he quotes, in order to produce a sense of reality.* » (« Cette référence n'est pas, comme dans tant d'autres théories […], à la "réalité" dans un sens empirique objectif, mais davantage à des connaissances culturelles. "Le réel" est le stock commun d'une culture comme il a été exprimé dans les connaissances "déjà écrites" de la morale la politique, l'art, l'histoire, la psychologie, etc. […] Elles sont les lieux communs d'une culture auxquels un auteur fait référence ou qu'il/elle cite dans le but de créer un sens de la réalité. »

décors cohérents et vraisemblables qui se nourrissent, forcément, de ce qui les a précédés. Ainsi, un tableau sur le mur d'un appartement n'est pas forcément une citation : il peut n'être qu'un élément visant à parfaire l'effet de réel de la situation.

Cet exemple montre bien l'extrême diversité des usages de la reprise d'un univers dans un autre et le problème d'une délimitation stricte de la notion de citation :

> Parmi tous les phénomènes d'emprunt, de réminiscences, d'allusions, de clins d'œil, de circulation des mots d'autrui en général, la citation marquerait le plus clairement des frontières entre la parole du citant et la parole du cité. Selon une telle option, assimiler la citation à légion d'autres pratiques sémiotiques, plus ou moins reliées, et n'en partageant que rarement les intentions, la forme, les présupposés ou l'éthique au sens large, risquerait de noyer le poisson. Un autre argument intervient pour faire remarquer qu'à lui imposer des conditions d'existence extrêmement rudes, le pauvre poisson pourrait bien mourir d'inanition[6].

La difficulté vient donc de définir précisément ce qu'est la citation. Beaucoup de critiques soulignent que la valeur de la citation vient du dialogue que le segment cité entretient avec l'énonciation et l'énoncé citants. Ainsi, s'intéressant au problème de la citation cinématographique, Denyse Therrien souligne que, d'après elle, la scène de l'escalier de la gare dans *The Untouchables / Les Incorruptibles* de Brian de la Palma n'est pas une citation du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, mais un simple exercice de style dénué de message[7]. Dans cette perspective, seule une étude du contexte et de la relation précise entre les deux discours — celui du texte convoqué et celui du texte accueillant le segment — peut permettre de distinguer entre la citation et d'autres types de références entre deux textes.

Il faut également garder à l'esprit que les usages intertextuels ne sont pas figés dans des catégories : nous sommes face à un *continuum* de pratiques qu'il n'est pas toujours aisé de définir et catégoriser clairement. Ainsi, c'est moins un travail de typologie précis qu'une analyse des dispositifs et des effets qui nous intéressera dans cette étude. Plutôt que de relever de façon la plus exhaustive

[6] Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, « Présentation », in Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir.), *Citer l'autre*.- Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 11.
[7] Voir Denyse Therrien, « Reconnaître des citations cinématographiques », in Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, *Citer l'autre, op. cit.*, pp. 144-147.

possible les différents phénomènes de reprise et de les ranger dans des catégories, nous préférons saisir le dynamisme de ces procédés[8] et comprendre quels en sont les enjeux et les effets rhétoriques dans la relation que les programmes et leur public entretiennent.

I. Une théorie de la citation télévisuelle.

Qu'est-ce qu'une citation audiovisuelle ? Comment la repère-t-on ? Comment la différencie-t-on de la répétition, de la reprise, de la référence ? Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall proposent une différenciation entre citation et répétition :

> Si la citation et la répétition entretiennent des liens privilégiés, bien répéter n'est pas nécessairement bien citer. On ne réduira donc pas l'acte de citer à une simple répétition. La citation spécifie des conditions particulières à une répétition. Ces conditions changent sensiblement selon qu'on considère la reprise de la musique ou la reprise des images. Existe théoriquement un contexte initial, qu'on doit pouvoir retrouver, tel qu'on peut préciser le moment à partir duquel est raisonnable de parler d'une citation, parce que tout discours comporte des paramètres spatio-temporels, sociaux, contextuels en tous genres (on dit habituellement qu'un sujet d'énonciation en est responsable) ; tout discours peut faire l'objet d'une citation quand plus tard, peut-être, il sera l'environnement initial qu'on citera en indiquant le nom de son premier responsable : l'auteur, l'artiste cité[9].

Mais cette distinction ne suffit pas à définir une citation audiovisuelle. Marie-France Chambat-Houillon a proposé, lors du colloque de Cerisy *Penser la télévision*[10], une théorisation tout à fait intéressante de la citation télévisuelle. Elle rappelle tout d'abord que la citation est « non seulement […] un énoncé répété, mais

[8] C'est pourquoi nous n'essaierons pas de relever tous les phénomènes de reprise et de référence, ce qui est proprement impossible, mais nous analyserons des exemples saillants et typiques, ce qui nous permettra de constituer un corpus représentatif de ces pratiques.

[9] Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, *Droit de citer*.- Paris : Éditions Bréal, coll. « Langages & Co », 2004, p. 33-34.

[10] Marie-France Chambat-Houillon, « La répétition citationnelle dans le discours télévisuel », in Jérôme Bourdon et François Jost (dir.), *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*.- Paris : Nathan-INA, coll. « Médias Recherches », 1998.

aussi […] une énonciation répétante[11] ». Elle précise le mécanisme général de la citation : « La citation est une répétition intertextuelle, c'est-à-dire entre des *textes*, le premier étant déjà mis en circulation, diffusé et connu, l'autre en voie de l'être[12]. »

Contrairement au code langagier, la citation audiovisuelle n'est pas délimitée par des signes dévoués à cet usage, par un dispositif matérialisant le décrochage énonciatif : guillemets, italiques, mise en page… Il est donc nécessaire de trouver des critères d'identification fiables : « cette qualité autonome/non autonome de l'acte de citer est l'un des éléments discriminants […] pour différencier la citation de la parodie et du pastiche. […] Cette non-autonomie de l'acte de citer renvoie, sur le plan formel, à la brièveté de la citation[13]. » D'autres critères formels de la citation sont « le choix de l'angle de prise de vue, de la lumière, des mouvements de caméra, du montage… bref, […] l'ensemble du dispositif retenu[14] ». Pour conclure, « toute reprise télévisuelle d'une figure ou d'un motif ne se transforme pas en répétition citationnelle. L'existence de la citation est étroitement liée aux conditions textuelles originales de l'objet répété[15]. »

Cependant, une fois ces critères établis, il faut encore faire une typologie des citations télévisuelles. Marie-France Chambat-Houillon propose de distinguer deux types de citations : la citation-réplique et la citation-représentation. La citation-réplique propose la duplication d'un extrait d'un texte. Nous pouvons donner comme exemple la série *Dream On* (idem), qui « traduit » les pensées de Martin Tupper, le personnage principal, par des extraits de films hollywoodiens des années 20 à 40[16]. Dans ce cas, la répétition citationnelle est complète (tous les codes sémiotiques sont cités en même temps). Mais elle peut aussi choisir de sélectionner seulement la bande-image ou la bande-son, comme dans le cas d'une séquence de JT présentant un long-métrage, où la bande-image du film défile tandis que le présentateur commente et que la bande-son cinématographique est effacée.

L'autre type de citation repose sur une recréation du texte cité :

[11] *Ibid.*, p. 97.
[12] *Ibid.*, p. 97.
[13] *Ibid.*, p. 99.
[14] *Ibid.*, p. 100.
[15] *Ibid.*, p. 100.
[16] Cet exemple est rapidement analysé par Marie-France Chambat-Houillon dans son article « La répétition citationnelle dans le discours télévisuel » (art. cit., p.101-102)

> la citation porte alors soit sur des éléments intratextuels — le dispositif, l'ambiance, le style… — soit extratextuels — contexte historique de production, auteur… — ou encore architextuels — le genre. […] L'énonciateur citant préfère faire appel à une stratégie de répétition fondée sur la copie. A la différence de la duplication, la copie suppose la maîtrise d'un minimum de compétence en vue de re-produire le texte cité. Cette répétition-copie n'est pas machinique mais inventive, liée à une performance humaine[17].

Le problème du repérage de la répétition citationnelle, dans ce cas, est grand, car

> les indices de démarcation entre le texte cité et le texte citant sont beaucoup plus labiles, moins explicites [pour la citation-représentation] que pour la citation-réplique. Nous ne sommes plus dans une stratégie d'incrustation, où la limite de la présence d'un texte dans un autre est franche, mais dans une logique d'assimilation d'un élément textuel par le texte citant[18].

La reconnaissance de la citation ne peut donc que se faire si deux objectifs sont atteints : il faut que l'imitation soit particulièrement réussie et que le récepteur ait une culture suffisante, du moins commune avec celle du producteur du discours. Nous quittons donc, nous semble-t-il, l'esthétique de la citation pour celle du centon, fondée sur toutes les pratiques intertextuelles possible, qu'elles soient strictement des citations ou non. Dans ce cadre, il n'y a en effet ni délimitation entre énoncé répété et énoncé répétant ni solution de continuité entre énonciation répétée et énonciation répétante. En d'autres termes, il n'y a pas de décrochage énonciatif, mais fusion des deux énonciations. Si la citation-réplique audiovisuelle relève bien du modèle de la citation littéraire, la citation-représentation relève ainsi de celui du centon. Tandis que la citation-réplique est visible car il n'y a pas raccord intégral entre la bande-son et la bande-image des deux énonciations, la citation-représentation est fondée sur une fusion totale : dans ce cas-là, nous assistons à la recréation d'un plan ou d'une scène dans l'énonciation répétante, avec les personnages, les décors, l'intrigue de cette dernière.

[17] *Ibid.*, p. 102.
[18] *Ibid.*, p. 103.

Dans les deux cas, le problème posé est celui du montage, que ce soit montage dans le plan ou montage entre les plans. Bien évidemment, il s'agit ici de montage discursif où c'est le fragment qui fait sens :

> Si, dans le découpage narratif, "tout ce qui est noté est notable", c'est par rapport à la narration elle-même, à la totalité qu'elle constitue, alors que, dans un type de montage plus proche du collage, chacun des fragments renvoie à sa propre sphère de signification. Le montage consistant alors précisément à associer ces entités, c'est-à-dire à les valoriser en tant que telles au moment même où on les confronte[19].

La citation audiovisuelle entre dans cette logique fragmentaire du montage discursif et dans la perspective de confrontation ou de parallélisme propre à la citation qui établit un dialogue entre deux œuvres et permet la construction d'un discours de commentaire par l'auteur. L'idée de fragment se trouve même dédoublée dans le cas de la citation :

> On pourrait dire [des citations] qu'elles sont des emblèmes de fragments. Non seulement fragments de "réalité", d'espace ou de corps, elles sont fragments de représentations, d'artifices déjà composés. Si les images sont toutes des fragments de monde, les citations, en tant que telles, renvoient d'abord à des unités apparentes qui sont elles-mêmes, par la suite, saisies comme fragmentaires[20].

Ainsi, la citation est présentée comme quasi inhérente au montage discursif et trouve tout naturellement sa place dans le domaine de la culture populaire, et notamment de la fiction audiovisuelle populaire, comme le rappelait Umberto Eco. Cependant, il nous faut élargir cette conception à tous les phénomènes de références et d'allusions, qui dépassent le cadre de la citation littéraire *stricto sensu*, qui ne correspond qu'au cas de la citation-réplique. Un autre élargissement doit être opéré car, en termes d'effets rhétoriques, l'intertextualité et l'hypertextualité sont proches. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette, qui définit comme modalités

[19] Vincent Amiel, *Esthétique du montage*.- Paris : Nathan, coll. « Cinéma », 2002, p. 44.
[20] *Ibid.*, p. 46.

d'intertextualité et d'hypertextualité la transformation et l'imitation, déclare à propos des arts non-verbaux, et plus particulièrement du cinéma :

> en signalant ou en rappelant le caractère universel des pratiques hyperartistiques, je ne préconise donc nullement une extrapolation à tous les arts des résultats — s'il en est — d'une enquête sur l'hypertextualité. Mais plutôt une série d'enquêtes spécifiques concernant chaque type d'art, où les parallélismes et les convergences éventuels ne devraient en aucun cas être postulés *a priori*, mais observés après coup. Peut-être, donc, viens-je d'en dire trop ou d'en suggérer un peu trop à cet égard — encore que la distinction fondamentale entre pratiques de transformations et d'imitation me semble quant à elle, jusqu'à preuve du contraire, d'une pertinence universelle[21].

Nous proposons donc de croiser la méthode et les résultats de Gérard Genette[22] aux catégories de la glossématique et aux observations de Marie-France Chambat-Houillon, Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, afin de pouvoir dresser une typologie des différentes manières d'opérer ces références. Nous arrivons ainsi à cinq possibilités, que nous présentons dans le tableau ci-dessous. Notons cependant qu'il s'agit d'une projection toute théorique et qu'il n'est pas certain que tous les cas présentés ici soient possibles dans la pratique. Ainsi, il semble difficile de trouver un exemple de reprise portant exclusivement sur la substance de l'expression, étant donné le grand niveau d'abstraction atteint.

[21] Gérard Genette, *Palimpstes*, *op. cit*, p. 546-7.

[22] Nous ajouterons juste aux deux catégories de la transformation et de l'imitation celle de la reproduction pour la citation-réplique qui, ressortissant de l'intertextualité, ne rentre pas dans le cadre de la pensée de Gérard Genette.

	Classement selon les catégories de la glossématique.	Éléments sur lesquels peuvent porter l'acte de citer.
Citation-réplique	Reprise sur les quatre plans.	• Intégralité de la bande-image ; • Intégralité de la bande-son ; • Intégralité de la bande-image mixée avec l'intégralité de la bande-son.
Citation-représentation	Reprise sur le plan de la substance du contenu.	• Idées ; • Anecdotes.
	Reprise sur le plan de la forme du contenu.	• Sélections génériques ; • Synopsis.
	Reprise sur le plan de la forme de l'expression.	• Montage image et son (montage entre les plans) ; • Cadrage, construction du plan (montage dans le plan) ; • Mixage ; • Acteurs ; • Scénario ; • Dialogues.
	Reprise sur le plan de la substance de l'expression.	• Sons et phonèmes ; • Couleurs et lumière.

Même une lecture rapide de ce tableau montre qu'une catégorie est surreprésentée par rapport aux autres : il s'agit de la forme de l'expression. En effet, c'est concernant la manière de dire, le style[23], que la latitude est la plus grande. D'autre part, bien que nous ayons gardé la notion de citation-représentation de Marie-France Chambat-Houillon, il faut garder à l'esprit que, dans bien des cas, le

[23] C'est en effet la position adoptée par Georges Molinié dans *Approches de la réception* (*op. cit.*) : il rassemble dans la forme de l'expression « l'ensemble des caractérisèmes, les figures, les faits relevant de l'élocution et de la diction, au sens traditionnel de ces termes, c'est-à-dire le style » (p. 18). Ce n'est pas celle adoptée par Gérard Genette lors de la seule mention dans *Palimpsestes* de la glossématique (qu'il semble d'ailleurs repousser, non sans humour, comme méthode archaïque) : « le style, c'est la forme en général, et donc, comme on disait naguère, la forme de l'expression *et* celle du contenu » (*op. cit.*, p. 139). Pour notre part, nous adoptons la même perspective que Georges Molinié sur ce point.

terme de *citation* est impropre si nous définissons la citation comme un dialogue entre deux couples : l'énonciation et l'énoncé citants d'une part, l'énonciation et l'énoncé cités d'autre part. Notre propos, dans ce chapitre, sera donc d'étudier ce *continuum* de pratiques transtextuelles, moins dans la perspective de proposer une classification rigide et des définition statiques de ces pratiques que dans celle de réfléchir aux modalités sémiotiques, aux utilisations industrielles et aux effets rhétoriques de ces allusions, emprunts, références, citations…

II. La reprise sur tous les plans à la fois : la citation-réplique.

Il s'agit du mode intertextuel par excellence et de celui *a priori* le plus simple à étudier, puisqu'il est le plus proche de la citation littéraire et le plus facilement repérable. C'est également le cas le plus circonscrit, car il est le plus rare. Cependant, il faut aller au-delà cette simplicité apparente et s'interroger sur les limites de la citation-réplique comme événement.

Il est évident qu'il y a citation-réplique quand, sur le même plan que la narration principale (l'énonciation répétante), nous trouvons un segment cité (l'énonciation répétée), c'est-à-dire quand l'écran, qui présentait l'énonciation répétante dans son intégralité, est à son tour entièrement rempli par l'énoncé répété. C'est la cas, déjà cité par Marie-France Chambat-Houillon, de la série *Dream On* (idem), sur lequel nous reviendrons. Mais le cas n'est pas toujours aussi simple : y a-t-il citation-réplique quand l'énoncé répété est seulement serti[24] dans l'énoncé répétant ? Prenons un exemple simple : un personnage regarde, dans une fiction audiovisuelle, la télévision et l'écran de cette télévision présente elle-même un autre

[24] Rappelons que la métaphore de la joaillerie est utilisée par Marie-France Chambat-Houillon dans le cas de la citation, et qu'elle l'oppose à celle de la digestion : « d'ailleurs, le champ sémantique de la joaillerie a généré de nombreuses métaphores pour décrire la citation. Ne dit-on pas qu'un texte est serti ou émaillé de citations ? » (Marie-France Chambat-Houillon, « La répétition citationnelle dans le discours télévisuel », art. cit., p. 101) ; « cette autre destination de la citation, moins canonique que la précédente, on le concédera, mais davantage employée dans le discours télévisuel, renvoie au champ sémantique, moins précieux que la joaillerie, de la métaphore digestive. » (*ibid.*, p. 103)

discours audiovisuel, qu'il s'agisse d'une fiction, d'un documentaire, d'un jeu… Ce cas, à notre connaissance totalement ignoré par la maigre critique consacrée au sujet, et ce, sans savoir s'il s'agit d'une omission consciente ou d'un simple oubli, est pourtant fort bien représenté. Certes, bien souvent, ces apparitions d'un écran dans l'écran n'ont pour but que de renforcer l'effet de réel d'un décor ou d'une situation. Ainsi, lorsque Cindy regarde *Eek !the Cat* (inédit en France) dans « Eve » (ép. I, 11) de *The X-Files / Aux frontières du réel*, il ne semble n'y avoir rien d'autre que la nécessité de rendre vraisemblable la scène (et le fait que ce dessin animé soit une autre production de la Fox s'explique dans doute par une facilité à négocier les droits).

Nous tenterons donc, dans cette étude, de cerner quels sont les cas de réelle citation ou allusion, par rapport au seul souci de construction d'une réalité vraisemblable. L'explication des séquences et l'analyse des effets rhétoriques nous permettra de trancher un certain nombre de cas-limites.

A. La citation-réplique sans changement d'échelle : le montage entre les plans.

Le cas le plus connu, et le seul cas déjà commenté, de citation-réplique sans changement d'échelle, est celui de la série *Dream On* (idem)[25]. Les pensées du personnage principal, Martin Tupper, sont traduites, ou plutôt trahies, par des extraits de fictions hollywoodiennes des années 20 à 50. Dans ce cas, l'extrait occupe tout l'écran : il n'y a donc pas une réduction d'échelle entre l'énonciation répétante et l'énonciation répétée. Ce dispositif intertextuel est annoncé dès le générique car il existe un indice visuel permettant de signifier qu'il y a citation : nous voyons à l'écran le téléviseur. Le fait que l'objet téléviseur soit dans le champ de la caméra est similaire au rôle joué par les guillemets. Nous avons donc un indice formel de l'énonciation répétante. Le fait qu'il soit donné dans le générique n'est sans doute pas innocent : nous avons déjà dit, dans notre étude sur les seuils, que le générique a souvent pour fonction de créer un pacte de lecture. Or, le concept de *Dream On*

[25] Pour la clarté de l'exposé et des exmeples, nous faisons une petite exception ici, puisque *Dream On* (idem) a une durée de trente minutes, et non de soixante.

(idem) est de présenter l'univers mental de Martin Tupper grâce à des extraits de vieux films hollywoodiens. Cette présentation dans le générique, associée aux marques formelles de la citation, permet d'expliciter le fait que les épisodes de la série seront montés sur le principe de l'alternance entre l'histoire de Martin et de sa famille et des souvenirs cinématographiques et/ou télévisuels.

Pour étudier l'insertion de ces citations-répliques, nous proposons une typologie, selon la configuration entre les deux énonciations :

- Les séquences binaires : Martin Tupper est dans une certaine situation, un extrait de fiction ancienne vient la clore. Après cette citation, nous passons à une autre séquence.
- Les séquences ternaires : Martin Tupper est face à un problème. Là, deux possibilités existent :
  - La fiction ancienne trahit la pensée du personnage. Mais cette pensée va à l'encontre des convenances. Le troisième terme nous montre donc Martin Tupper répondre autre chose que ce qu'il a pensé et qui nous a été montré par le truchement de la citation ;
  - La fiction ancienne montre une ou plusieurs possibilités qui s'offrent à Martin. Le troisième terme montre le choix réellement opéré par le personnage.

A partir des catégories proposées, nous allons étudier les effets de ces différentes configurations.

Les séquences binaires permettent de clore une séquence et de passer à la suivante de manière assez fluide et très originale. Ainsi, dans l'épisode « Beam Me Up, Dr Spock » (ép. VI, 6), lors duquel Martin apprend que son fils Jeremy sort avec son professeur de mathématiques, il la regarde de façon circonspecte lorsqu'il la croise chez lui et le plan suivant est composé de l'écran de titre d'un vieux film : « *The Devil Is A Woman* »[26]. Dans cet exemple, la citation-réplique appartient

[26] Voir l'exemple 1 de l'annexe « Quelques exemples d'insertions de citations-répliques dans la série *Dream On* ».

uniquement à la sémiose verbale, ce qui est rarissime dans la série. C'est l'équivalent d'une citation dans un dialogue, alors que généralement, la polyphonie se fait sur le plan d'une sémiose audiovisuelle. Ce dernier cas est représenté quand Martin retrouve son alliance[27] : une fois qu'il l'a en main est monté un plan d'un homme âgé s'écriant « *Eurêka* ! ». L'émotion de Martin Tupper passe donc à la fois par le jeu de l'acteur (plan de la forme de l'expression) et par la citation-réplique (qui joue sur les quatre plans définis par la glossématique). Ce jeu de citation permet donc de redoubler, dans le cas de ces configurations binaires, l'expression de l'émotion du personnage. Cette dernière renvoie aussi à l'émotion éprouvée par le spectateur : elle est donc encore redoublée, dans cette construction pathétique au sens technique, par le plaisir éprouvé par le téléspectateur à travers la distance induite par le montage de citations-répliques.

Ce type de configuration est typique de la série et nous le retrouvons à la toute fin de la série[28] : le dernier plan du dernier épisode est un extrait en noir et blanc et un homme en costume, un texte à la main, s'écrie : « *The comedy is finished*. ». Cette citation finale appartient à un second exemple de configuration binaire : celles qui permettent un commentaire métadiscursif. En effet, à travers cette insertion, c'est le producteur du discours qui prend explicitement la parole (il fallait bien supposer, dans les autres cas, un producteur du discours qui insérait les citations-répliques dans le déroulement de la bande, mais il s'agissait d'un pur travail sur le logos, et non d'une expression personnelle) et qui dit au revoir aux téléspectateurs. L'ethos de la distanciation, que nous trouvions déjà dans le concept général consistant à insérer des citations-répliques de vieux films hollywoodiens, est ici redoublé par la mise en abyme de l'énonciation. Cette mise en scène de l'énonciation et du travail de création d'une fiction audiovisuelle était déjà présente dans un épisode précédent, quand Martin prépare sa demande en mariage et qu'il la filme[29] : nous avions alors, au niveau de l'énonciation citante, une figuration du travail du film, par la reproduction du dispositif de prise de vue. Mais elle était est également

[27] Voir l'exemple 3.
[28] Il s'agit de l'exemple 4.
[29] Voir l'exemple 2.

présente dans l'énonciation citée, avec l'image du metteur en scène s'écriant « *Cut* ! ».

Ces configurations binaires ont donc deux buts principaux : clore la séquence en exprimant fortement, par le truchement de la citation-réplique, l'émotion de Martin ou proposer un discours métadiscursif, par le biais d'une mise en abyme de l'énonciation filmique.

Le plus souvent, le jeu a lieu sur une configuration ternaire, avec deux grandes possibilités : soit la citation-réplique trahit la pensée de Martin Tupper, soit un montage de citations-répliques permet d'exprimer les différents options qui s'offrent au personnage. Le premier cas permet au téléspectateur de mesurer la distance entre réalité psychique et réalité sociale et s'inscrit dans la perspective du jeu mondain : nous retrouvons ainsi la thématique du *theatrum mundi*, qui est une autre manière de mettre en abyme mise en scène de la fiction et mise en scène de la vie. Plusieurs exemples peuvent être donnés de ce premier cas : ainsi, quand Eddy interroge Martin au sujet de son remariage avec Judith, le héros a, de manière affichée, une position machiste[30]. Il dit qu'il n'a pas l'intention de changer par rapport à la situation qui avait conduit à leur divorce. Cependant, le téléspectateur sait, grâce à la citation-réplique insérée, que Martin est un romantique, puisqu'elle montre un homme, face à une femme, disant qu'il ne veut pas tout gâcher, ce qui suppose qu'il est prêt à faire des concessions. Le fait que la phrase de Martin soit coupée (« Je n'ai pas l'intention de » avant la citation, « changer les choses » après) et que le texte de la citation s'insère totalement dans sa phrase (« tout gâcher ») renforce cet effet de pensée intérieure spontanée et de correction due à l'image que Martin veut donner de lui. Parfois, la pensée réelle est bien moins avouable : ainsi, quand Martin apprend que le premier mari de Judith pourrait « ressusciter » grâce à sa cryogénisation[31], il prend l'autorisation de réanimation et dit à Judith qu'ils devraient en parler tous les deux avant qu'elle ne fasse quoi que ce soit. Cette position modérée est contredite par la citation-réplique qui montre un homme en colère froisser et jeter un document. Enfin, il est des cas où les citations-répliques ne sont

[30] Voir l'exemple 5.
[31] Voir l'exemple 6.

pas là pour trahir une pensée embarrassante, mais juste pour exprimer l'état d'esprit de Martin, comme dans les séquences binaires : ainsi, quand il essaie, avant son mariage, son alliance, un extrait exprime la joie (« On va fêter un mariage, un mariage aujourd'hui ») puis, quand il la perd parce que, ayant du mal à l'enlever, il a dû forcer et l'a laissée échapper, la citation traduit le désappointement (« Oooh, flûte ! »).

Le second type de configuration ternaire qui existe est, rappelons-le, celui qui permet de montrer les différents choix qui s'offrent au protagoniste. L'exemple du mensonge de Martin, quand Judith le surprend en train d'enregistrer sa demande en mariage, est à cet égard exemplaire[32] : il dit qu'il préparait un toast pour le mariage d'Eddy, mais n'a aucune idée de ce qu'il pourrait dire. Nous voyons donc trois possibilités différentes, toutes inacceptables, étant donné la situation. Il improvise donc finalement un discours totalement dénué d'originalité.

Ce panorama rapide des modalités d'insertion des citations-répliques dans la série *Dream On* (idem) permet donc de montrer les potentialités du dispositif très original mis en œuvre par le créateur de la série : la citation d'une fiction permet au téléspectateur de connaître les pensées de Martin, tout en les cachant à son interlocuteur, ce qui réactive le procédé théâtral de l'aparté. Mais, ce qui est surtout étonnant dans cette série, c'est que la citation, contrairement à ses emplois réguliers, ne fait pas appel à la mémoire du téléspectateur : qui, en effet, se souvient de ces fictions hollywoodiennes ? Nous pouvons à coup sûr avancer l'hypothèse que les téléspectateurs visés par *Dream On* (idem) n'étaient pas en âge, pour la plupart, de les regarder quand elles ont été diffusées. Nous avons ainsi moins reconnaissance de la citation que reconnaissance de l'effet de citation. Les citations identifiables sont excessivement rares : ainsi, l'une d'entre elles est extraite d'une fiction des Marx Brothers. Le procédé porte donc moins sur la mémoire des téléspectateurs que sur l'effet de surprise, qui joue sur deux axes : la découverte d'un extrait inconnu et l'écart entre ce qui est présenté dans l'énonciation citante et ce qui est montré dans l'énonciation citée. Cet écart permet en outre de renforcer la connivence constitutive de la relation entre le programme et la téléspectateur d'une manière tout à fait

[32] Voir l'exemple 8.

originale parce qu'elle passe explicitement par la création d'une connivence entre le héros et le spectateur qui est le seul à connaître la réalité de la pensée de Martin Tupper.

B. La citation-réplique avec changement d'échelle : le montage dans le plan.

Ce type de citation-réplique est le plus courant dans le cas des fictions télévisées[33]. En faire un recensement complet est utopique. Nous prendrons quelques exemples saillants, représentatifs de ce type de citation, où l'énonciation citante insère dans un (ou plusieurs) de ses plans un énoncé cité tiré d'un autre texte audiovisuel : il peut le citer tel qu'il a été énoncé (bande-image et bande-son conjointes) ou en ne reprenant qu'un de ses éléments (bande-son ou bande-images).

Souvent, ces cas de citations ont pour but de créer une connivence, de jouer sur le concept de communauté et de construire ainsi un univers qui lie l'énonciation citante et l'énonciation citée. Ainsi, l'épisode « Homecoming » (ép. III, 6) de *The Wire / Sur écoute* présente une scène où Omar et son ami regardent ensemble, à la télévision, un épisode de la série *Oz* (idem) : du point de vue du rapport entre les énonciations, nous pouvons remarquer que les deux séries partagent le même diffuseur, la chaîne HBO. D'autre part, *Oz* (idem) a été créée par Tom Fontana et Barry Levinson, qui avaient travaillé précédemment, sur la série *Homicide : Life on the Street / Homicide*, avec David Simon, le créateur de *The Wire / Sur écoute*. Le lien ainsi créé, pour un téléspectateur curieux des conditions de production et des relations existant entre les différents créateurs de l'industrie, est évident. Mais cette citation va plus loin que le simple hommage et le contenu même de la scène citée et de la scène citante sont en relation : l'extrait d'*Oz* (idem) choisi présente Tobias Beecher et Chris Keller, deux prisonniers qui entretiennent une relation amoureuse

[33] C'est l'inverse dans le reste du discours télévisuel (par exemple, le discours d'information) : dans ces cas, c'est la citation-réplique sans changement d'échelle qui est dominante. Cependant, la citation-réplique avec changement d'échelle se répand de plus en plus, comme le montrent les dispositifs de l'émission « Arrêts sur images » ou du nouveau journal télévisé de 13 heures de France 2, avec les écrans de télévision derrière la présentatrice retransmettant les programmes d'autres chaînes.

tumultueuse tout au long de la série, et constitue un écho de la situation amoureuse entre Omar et son ami, d'autant plus que l'homosexualité, que ce soit en prison ou dans les milieux défavorisés de Baltimore, peut être problématique. De même, quand Spike, de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires,* regarde *Dawson's Creek / Dawson* à la télévision dans « Out of My Mind » (ép. V, 4), il s'écrie, comme tout téléspectateur de cette série, « *Oh Pacey, you blind idiot ! Can't you see she doesn't love you ?*[34] », faisant ainsi référence à une série qui passe sur la même chaîne que *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*. Ces deux exemples montrent une mise en abyme de la réception des séries télévisées. La série *ER / Urgences* est même allée encore plus loin, dans un épisode déjà exceptionnel en soi car il était tourné et diffusé en direct : « Ambush » (ép. IV, 1). Dan cet épisode, Doug Ross regarde un match de baseball opposant les Cubs aux Astros. Or, ce match était bien diffusé pendant le tournage (et partant, la diffusion) de cet épisode sur la chaîne WGN. Ici, l'effet de réel joue à plein régime grâce à ce dispositif rarissime.

Parfois, ce peut être un créateur qui fait une référence, dans une de ses séries, à une autre de ses productions : c'est le cas de Chris Carter dans « Human Essence » (ép. III, 8) de *MillenniuM* (idem). Emma Hollis marche dans le couloir d'un immeuble de Vancouver et l'on entend, depuis un des appartements, un extrait du dialogue de l'épisode « Kill Switch » (ép. V, 11) de *The X-Files / Aux frontières du réel*. La citation est facilement identifiable à travers deux éléments : le nom « Mulder » et l'expression « Kill Switch », qui donne son nom à l'épisode, dans le texte cité. Cet épisode de *MillenniuM* (idem) est intéressant car il montre à plusieurs reprises des écrans dans l'écran : quand Hollis amène sa demi-sœur dans le centre de désintoxication, l'écran est momentanément occupé dans son intégralité par un extrait du dessin animé *Heatcliff & the Catillac Cats / Les Entrechats*, avant que la caméra ne recule et que la champ ne s'élargisse. Le même écran montre ensuite un documentaire animalier. Mais le cas de ces deux citations est très différent de celle de *The X-Files / Aux frontières du réel* : en effet, les deux premières ne sont pas sur le même plan sonore (il y a d'autres bruits autour, il s'agit de créer une ambiance et de la vraisemblance), celle de « Kill Switch » est nette, précise et des indices sont

[34] « Oh, Pacey, espèce d'idiot aveugle ! Tu ne vois pas qu'elle ne t'aime pas ? » (c'est nous qui traduisons)

donnés pour aider l'identification (alors que la situation narrative présentée dans *Heatcliff & the Catillac Cats / Les Entrechats* ne permet aucunement de dire quel épisode est diffusé). Cette différence de traitement pousse le récepteur à s'interroger sur la raison de cette citation : elle participe certes de la construction de l'ambiance et de la vraisemblance, mais cette analyse ne semble pas épuiser les raisons profondes de sa présence. D'abord, le fait qu'elle soit clairement identifiable comme citation d'une série de Chris Carter, qui revient, dans cette troisième saison, aux commandes de *MillenniuM* (idem) après les avoir laissées à James Wong et Glen Morgan, est signifiant : elle renforce le lien entre les deux séries, et l'idée est peut-être venue du fait que « Human Essence » se passe à Vancouver, ville où est tournée, comme beaucoup d'autres séries, *The X-Files / Aux frontières du réel*. En outre, les arguments même de chaque épisode présentent des convergences : « Kill Switch » narre l'enquête de Mulder et Scully au sujet d'un virus informatique qui a pris son indépendance sur le Réseau et tente de tuer les informaticiens qui luttent contre lui ; « Human Essence » nous montre Frank Black et Emma Hollis enquêter sur de l'héroïne trafiquée qui change les consommateurs en monstres. Dans les deux cas, nous avons une manipulation technologique qui échappe à ses créateurs et fait des victimes. En outre, la citation de « Kill Switch » renvoie précisément à une scène lors de laquelle Mulder, sous l'emprise du virus informatique, a des hallucinations et doit se battre contre Scully qui tente de lui soutirer des informations. Il lui donne un coup de pied et se rend alors compte que ce n'est pas la vraie Scully, mais un hologramme. Or, la première hypothèse que fait Frank Blanck face au témoignage de la demi-sœur d'Emma est qu'elle a vu quelque chose qui n'existait pas, à cause de sa consommation d'héroïne. Il utilise le même procédé, mais dans une autre visée dans l'épisode « Sein Und Zeit » (ép. VII, 10) de *The X-Files / Aux frontières du réel* : un personnage secondaire regarde *Harsh Realm / Le Royaume* à la télévision et remarque que la série a été très rapidement annulée alors que c'est un très bon programme[35].

Enfin, la relation entre les deux énoncés peut parfois paraître ténue, comme dans « Mr Monk and the Earthquake » (ép. I, 11). Cependant, le dispositif peut

[35] Notons que c'est dans ce même épisode qu'un personnage secondaire tient son nom de celui de l'assistante de Chris Carter sur *Harsh Realm / le Royaume*,

alerter le téléspectateur. Dans cet exemple, une des scènes prend place dans une soirée à la maison où tous les personnages se retrouvent sur le canapé et regardent la télévision. Le premier élément est uniquement sonore, il s'agit d'un documentaire sur la conquête spatiale aucunement identifiable. Puis la caméra cadre très précisément le téléviseur, qui montre à ce moment une bande-annonce pour une prochaine diffusion du film de science-fiction *Tobor the Great*. Ce cadre ne pouvant être anodin[36], le plan dit forcément quelque chose. Deux interprétations sont possibles : d'abord, le film présente l'histoire d'un robot qui se met à éprouver des émotions quand il devient l'ami d'un jeune garçon élevé par sa seule mère qui, en outre, rencontre un nouvel homme. Cette situation rappelle évidemment celle de Benjy, le fils de Sharona, qui, dans cet épisode, a une romance. Cependant, cette première interprétation nécessite une connaissance du film. Or, *Tobor the Great* date de 1954 et n'a connu de réédition DVD qu'en 2008 (alors que l'épisode date de 2002). En revanche, sans connaître précisément le contenu du film, le téléspectateur peut sans peine rapprocher cette bande-annonce (à la vingt-cinquième minute de l'épisode) d'une réplique de Sharona au sujet de Monk (à la vingt-neuvième minute), quand Darryl lui dit qu'il pourrait écrire un article sur Monk : « *You'd have to put it in the Science-Fiction section*[37] ». Ainsi, un rapprochement est fait entre Monk, dont le comportement, du fait de ses TOC, peut s'apparenter parfois à celui d'un robot sans émotion, et le personnage de Tobor. Or, plus loin dans l'épisode, quand Sharona est en danger et que seul Monk a compris ce qui se passe, nous le voyons dépasser ses peurs et courir à son secours, comme si, à l'instar de Tobor, il était sorti de sa condition de « robot humain ».

La citation-réplique est ainsi un procédé facilement perceptible par le téléspectateur et, assez souvent, facilement interprétable par lui. Elle permet, en outre, de construire, quasiment à coup sûr, une connivence avec le spectateur. Le cas de *Dream On* (idem) montre comme le dispositif peut être utilisé dans ce but de

[36] Le cadre est très étudié, le téléviseur est bien centré. D'autre part, ce type de plan nécessite une négociation et un paiement de droits, autant pour la diffusion télévisée que pour la réédition sur d'autres supports, comme les DVDs. Cela nécessite du travail et a un coût : s'il n'y avait pas une volonté délibérée de la part des producteurs, ce plan n'existerait pas.

[37] « Il vous faudrait le mettre dans la rubrique Science-Fiction. » (c'est nous qui traduisons)

façon mécanique, sans aucune connaissance préalable nécessaire de l'élément cité par le téléspectateur. Moins que la citation elle-même, c'est l'effet-citation qui joue dans la plupart des cas de citations-répliques, contrairement à la citation-représentation.

III. La citation-représentation : le dynamisme créatif de la transtextualité.

La citation-représentation, comme nous l'avons montré par notre catégorisation d'inspiration glossématique, peut prendre une multitude de formes et, de ce fait, ne plus forcément remplir, au sens strict, la condition d'instauration d'un dialogue clair et net entre les deux œuvres. Les pratiques transtextuelles, ou d'intertextualité élargie pour reprendre les termes d'Umberto Eco, sont très diverses — plus qu'en littérature, du fait de la matérialité même des sémioses utilisées — et se sont multipliées dans les séries télévisées. Il est ainsi tout à fait possible, pour le téléspectateur, de ne pas toutes les percevoir. Cette malléabilité du matériel expressif et la difficulté du repérage expliquent sans doute le fait que ce type de reprise ait été moins étudié. Nous sommes ainsi devant quelque chose d'assez proche de l'impli-citation chez Perec : une « citation implicite, entièrement fondue dans le texte d'accueil[38] ». La présence intertextuelle est ainsi masquée ; cependant, des indices sont donnés par l'auteur pour les retrouver (ainsi, Perec, dans *La Vie mode d'emploi*, donne-t-il en fin de roman la liste des auteurs cités à un moment ou à un autre). « Mais, à un premier niveau, la lecture efface l'intertexte, la co-présence étant maximale, grâce au gommage de tout effet d'hétérogénéité[39]. » Dans le cas de la citation-représentation, l'hétérogénéité est le plus souvent masquée puisque la citation est recréée, notamment en étant assimilée à la narration ou aux codes esthétiques de la fiction d'accueil.

Le risque que le téléspectateur ne perçoive pas la citation est grand. Or, si tel est le cas, la citation est ratée : ce procédé n'existe totalement qu'en réception. C'est

[38] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature, op. cit.*, p. 44.
[39] *Ibid.*, p. 45.

donc ce critère que nous utiliserons, puisque nous sommes dans une perspective critique rhétorique. Plus que les modélisations glossématiques, les effets d'échelle, la longueur de la citation ou les types de procédés de reprise, il nous a semblé plus intéressant et plus productif de distinguer les cas où l'énonciation citante, en mettant l'accent sur son hétérogénéité, avertit qu'elle va accueillir un autre texte, de ceux où la citation avance plus masquée.

A. La citation marquée : quand citer, c'est dire.

Il est des cas où le récepteur ne peut pas ne pas voir qu'il y a une citation. Nous retrouvons alors l'aspect mécaniste de la citation-réplique. La question de savoir s'il a la compétence de la décoder n'a, pour ainsi dire, pas d'importance : les modalités de l'énonciation citante sont telles que l'énoncé lui-même annonce qu'il en cite un autre.

Le cas le plus évident est bien évidemment quand, dans le cadre de la caméra, entre un écran de télévision qui montre un autre programme. Le plus souvent, comme nous l'avons montré dans le cas de l'exemple de la citation de *Heatcliff & the Catillac Cats / Les Entrechats* dans « Human Essence » (ép. III, 8 de *MillenniuM*), il ne s'agit que de construction de la vraisemblance : la valeur de cette insertion vaut quasiment par son invisibilité[40]. Mais nous sommes là face à un cas de citation-réplique, et non de citation-représentation. Cette deuxième possibilité a été rarement utilisée, mais quand cela était le cas, elle l'a été de manière régulière, dans *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* et *Oz* (idem). La citation est alors signalée par le fait que les personnages regardent la télévision. Cependant, dans ce cas, il n'y a pas citation d'un discours précis, mais d'un genre. Nous sommes donc face, si nous pouvons nous exprimer ainsi, à des pastiches se plaçant sur le plan de l'architextualité, ce qui nécessite, pour les décoder, une réelle compétence du récepteur et une vraie connaissance du discours télévisuel[41]. Dans *Twin Peaks /*

[40] En effet, si le téléspectateur n'est pas choqué par ce qui est montré à travers l'écran dans l'écran, si cette insertion est cohérente dans l'univers construit, l'effet de réel est réussi et seul un téléspectateur particulièrement intéressé par les coulisses de la télévision saluera le travail des scénaristes, réalisateurs, décorateurs et accessoiristes.

[41] Nous ne trancherons pas, dans cette thèse qui cise à décoder les grands principes mis en œuvre dans ces phénomènes de reprise, la question de savoir si, à chaque fois, il s'agit d'un jeu sur

Mystères à Twin Peaks, la communauté qui nous est présentée regarde un *soap opera* et ce dernier n'est pas un *soap* réel, mais un programme écrit et tourné par David Lynch spécifiquement pour occuper les écrans de télévision que nous voyons dans sa série : *Invitation To Love*. Dans *Oz* (idem), les prisonniers regardent la télévision : nous pouvons y voir des séquences d'information, des jeux, des émissions éducatives… et les personnages de la série intègrent même parfois le dispositif puisque nous pouvons voir tel ou tel prisonnier apparaître dans ces séquences hétérogènes. De façon plus ponctuelle, *Six Feet Under / Six Pieds sous terre* a proposé, dans son épisode pilote, des pastiches de publicités pour des entreprises de pompes funèbres. Ces séquences sont intéressantes à plus d'un titre : d'abord, elles augmentent la connivence avec les téléspectateur, qui joue à reconnaître ce qui est pastiché ; ensuite, elles créent souvent une situation de miroir entre la séquence de la série et celle du programme inséré, qui pousse le téléspectateur à réfléchir sur ce qu'il voit et donc, à s'y impliquer ; enfin, elles mettent en abyme le phénomène de connivence, en montrant celle qui existe entre les personnages et la télévision qu'ils regardent voire qu'ils font, pour ceux d'*Oz* (idem) en y participant ou en étant le sujet d'un des sujets du journal télévisé. Il faut cependant noter que tous ces dispositifs sont lourds à mettre en place en termes de productions : Alan Ball n'a pas continué au delà du pilote de *Six Feet Under / Six Pieds sous terre*, David Lynch et Mak Frost ont cessé au bout de la première saison de dédier une partie du temps de l'équipe bis au tournage d'*Invitation to Love*. Seule la série *Oz*, qui bénéficiait de conditions de tournage particulièrement confortables[42], a maintenu le procédé sur ses huit saisons. Cela peut en tout cas expliquer la rareté du procédé.

Le dispositif est tout à fait différent dans l'épisode « Liar, Liar » (ép. III, 5) de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix*, tout d'abord parce que la citation n'est pas recréation d'un genre, mais reconstruction d'un discours spécifique, celui du générique d'*ER / Urgences*. Ces deux séries ont, dès leur création, entretenu des

l'architectualité ou sur l'interdiscours. Pour cela, il faudrait à chaque fois se demander à quel point les genres télévisuels sont figés et à quel point ils sont devenues des sortes de normes socialement reconnues par le public.

[42] Mais cela était aussi le cas de *Six Feet Under / Six Pieds sous terre*, qui était également sur la chaîne HBO.

liens objectifs, mais accidentels : ce sont des séries médicales — la première suit une équipe de chirurgiens, la seconde narre la vie des urgences —, se passant à Chicago, diffusées sur deux réseaux concurrents, mais le même jour à la même heure. *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix* a toujours été à la traîne d'*ER / Urgences* et a donc rapidement, avec la distance qui caractérise les Américains, joué de la situation, en faisant très souvent référence à sa concurrente. Ce jeu a donc été jusqu'à parodier ce qui est le plus identifiable dans une série, son générique. Dans l'épisode « Liar, Liar », la direction de l'hôpital décide de confier à une agence de communication la création d'un spot de publicité pour l'hôpital. L'épisode raconte donc, entre autres fils narratifs, le tournage et présente à la fin le résultat : ce clip est une parodie, extrêmement précise, du générique *d'ER / Urgences*[43] et la musique du clip est une variation sur la ligne mélodique de celle de la série. La parodie reprend également la charte graphique des inscriptions du titre sur l'écran (lettres dans un cadre rectangulaire, jeu sur un fond composé du titre en grandes majuscules et une incrustation de la glose du titre en lettres minuscules, alternances de tons bleus, verts et gris pour les lettrages) et le jeu des couleurs (tous les plans sont baignés de lumière bleue ou verte dans *ER / Urgences*, le clip de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix* reprend ce procédé). Il y a même reprise de plans à l'identique : ainsi, le docteur Benton esquisse un geste de karaté dans un des plans les plus connus du générique d'*ER / Urgences*. La parodie le reprend, de même que le plan de Mark Greene reculant sur une chaise à roulettes pour regarder en hors champ ou le plan montrant le docteur Benton s'avançant vers la porte de la salle où il se trouve et regardant à droite et à gauche. Il s'agit là de plans éminemment identifiables et le texte citant en reprend tous les éléments : construction du plan, place dans le déroulement temporel du discours, texture (jeu sur les lumières de couleur bleue ou verte)… Si l'agencement syntagmatique est globalement le même, nous notons cependant quelques différences : ainsi, dans *ER / Urgences*, nous avons d'abord le plan montrant l'arrivée d'un patient par hélicoptère, puis celui montrant le docteur Lewis. Dans *Chicago Hope / Chicago*

[43] Voir l'annexe « Citation d'*ER* dans l'épisode "Liar, Liar" de *Chicago Hope* ».

Hope : La Vie à tout prix, ces deux plans sont inversés[44]. Il en est de même pour les plans montrant le geste de karaté et la déambulation dans les couloirs de l'hôpital[45] ou encore concernant l'ordre d'apparition à l'écran de la radio et du flash rouge, qui est vraisemblablement un gyrophare d'ambulance[46]. Nous notons également, de temps en temps, des changements dans l'ordre des flashes lumineux par rapport aux plans les encadrant, mais le flash est plus important en tant que stylème qu'en tant que module précis dans l'ordre syntagmatique. Un autre stylème d'*ER / Urgences* repris par *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix* est le jeu sur les cadrans d'appareils médicaux de mesure, qui parcourt le générique original et sa parodie.

Dans l'épisode « Liar, Liar », la projection de ce clip parodiant *ER / Urgences* est suivi de plans sur les médecins et infirmiers spectateurs, totalement estomaqués. La réalisatrice, très fière d'elle, se retourne vers eux et demande « Alors ? ». Philip Watters lui répond, d'un ton peu assuré : « Ça… ça rappelle quelque chose. » et un médecin renchérit : « Oui, on peut le dire. » Ainsi, la parodie, si, par extraordinaire, elle n'était pas reconnue (mais, étant donné la grande popularité d'*ER / Urgences* et le jeu récurrent déjà institué entre les deux séries, l'hypothèse est peu probable), est explicitement signifiée par le dialogue et est mise en valeur par la réaction des personnages, différente de celle des téléspectateurs qui sont amusés et non médusés comme les protagonistes, auxquels on rappelle, en quelque sorte, l'échec relatif de leur série. En effet, faire la publicité de leur hôpital en reprenant l'énonciation de la série se passant dans un autre hôpital fictif de la même ville met en abyme la réalité concurrentielle de l'Audimat. L'effet pathétique fonctionne donc sur deux plans : le plaisir du téléspectateur, surpris et amusé, et la réflexion métadiscursive que nous pouvons voir dans cette parodie. En effet, il était possble de mettre en scène nombre de clips promotionnels, parodiant des clips réels, par exemple, si l'on voulait vraiment jouer de l'effet citationnel. Choisir *ER / Urgences* permet à la série de tenir un discours sur la télévision, et nous retrouvons encore une

[44] Voir les photogrammes à 18 :02 :12 :012 d'*ER / Urgences* et à 22 :18 :30 :030 de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix*.
[45] Voir les photogrammes de 18 :02 :15 :015 à 18 :02 :19 :019 d'*ER / Urgences* et de 22 :18 :37 :037 à 22 :18 :38 :038 de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix*.
[46] Il s'agit, pour *ER / Urgences*, des photogrammes 18 :02 :26 :026 et 18 :02 :27 :027 et, pour *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix*, des deux photogrammes référencés 22 :18 :42 :042.

fois la valeur métadiscursive attachée à la citation, valeur déjà vue, par exemple, dans le cas de *Dream On* (idem).

La troisième façon de signifier qu'il y a citation est la multiplication des signes : la présence d'un travail citationnel peut ainsi être explicitée par un faisceau d'indices saillants qui met en éveil le récepteur et l'oblige à lire très précisément le discours proposé pour trouver le plus grand nombre possible de références. C'est le cas d'un autre épisode de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix,* « Psychodrama » (ép. IV, 14), qui mêle citations et références sur les différents plans du discours afin, comme le dit le carton qui précède l'épisode, « de rendre hommage au maître du suspense, Alfred Hitchcock ».

Ce carton est le premier indice de ce travail de dialogue entre la série proprement dite et l'œuvre du cinéaste. Il ne peut être raté par le récepteur et joue un rôle d'indicateur aussi fiable que, dans le discours écrit, les guillemets. Ensuite, cet épisode est diffusé en noir et blanc, alors que la série est habituellement en couleurs. Nous sommes ainsi face à un cas très particulier où le jeu sur la substance de l'expression est signifiant[47]. L'entrelacement des références va ensuite être extrêmement serré et recouvrir à peu près tous les cas possibles de citations, références, emprunts, allusions et clins d'œil. Nous les mentionnons dans l'ordre chronologique d'apparition dans la fiction, afin de montrer comment le jeu se met en place :

- Le carton qui précède le prégénérique est sonorisé : il s'agit de la musique d'*Alfred Hitchock présents* / *Alfred Hitchcock présente*, série d'anthologie réalisée par le cinéaste mis à l'honneur dans cet épisode, et toute la bande-son est constituée soit de bandes originales de films d'Hitchcock (*Psychose, Sueurs froides, Mais qui a tué Harry ?*), soit de morceaux originaux composés dans l'esprit d'Hermann, le compositeur attitré d'Hitchcock.
- Le titre « Psychodrama » est évidemment une référence au titre original du film *Psychose*, *Psycho.*

[47] Rappelons en effet que les reprises sur le plan de la substance de l'expression ne peuvent qu'être extrêmement limités, étant donné la haut degré d'abstraction atteint ; nous n'avons trouvé aucun exemple de reprise fondée uniquement sur ce plan. L'exemple de « Psychodrama » montre que ce type de reprise peut exister, mais qu'il ne peut exister seul.

- L'épisode s'ouvre avec le problème causé par la mort d'Harry Worp ; le médecin légiste, Rod Thorn (clin d'œil à *La Mort aux trousses*, où Rod Stewart joue Roger O. Thornill), n'a pas encore fait l'autopsie et sa femme est persuadée qu'elle l'a tué en mettant par accident du diluant dans la pâte de son gâteau : cette situation fait référence à *Mais qui a tué Harry ?*, où tous les proches d'Harry se persuadent tour à tour qu'ils sont la cause de son décès.
- Le négatoscope utilisé pour regarder la fracture de la cheville de Philip porte une seconde radiologie, montrant la silhouette caractéristique d'Alfred Hitchcock.
- Philip s'est cassé la jambe et reçoit comme cadeau une lunette astronomique qu'il installe dans son bureau : cette configuration est celle de *Fenêtre sur cour.*
- La carte qui accompagne la lunette montre le Mont Rushmore, ce qui renvoie à l'une des plus célèbres scènes de *La Mort aux trousses.*
- Philip, une fois seul dans son bureau, regarde le panorama et, notamment, l'immeuble d'en face avec sa lunette astronomique : nous avons, lors de ce plan, un mouvement de caméra identique à celui de *Fenêtre sur cour*, quand Jeff observe l'immeuble.
- Philip est témoin d'un meurtre, de même que Jeff dans le film d'Hitchcock ; cependant, ici, il y a une distance comique, puisque la victime est un mime, que l'agresseur porte un masque de cochon et que l'arme du crime est un tabouret sur lequel est fixée une roue de vélo.
- Cependant, cette distance comique n'est pas gratuite, mais est une référence dans la référence : dans *La Maison du Docteur Edwardes*, Gregory Peck est psychanalysé et raconte un de ses rêves dans lequel un homme portant un masque de pénitent lâche une roue molle qui, d'après le thérapeute, symbolise un revolver. Nous retrouvons ici le masque et la roue comme arme du crime. Hitchcock avait confié la mise en scène de ce rêve à Dali. Or, la transformation de la roue molle en roue de vélo fixée sur un tabouret est un clin d'œil évident à un précurseur du surréalisme, Marcel Duchamp.

- La présence du mime peut être interprétée comme une allusion à *La Cinquième Colonne*, film dans lequel Barry, injustement accusé, trouve refuge dans un cirque.
- Personne ne croit ce qu'a vu Phillip, comme cela arrive à Jeff.
- Danny offre à Kate un perroquet : nous retrouvons un des éléments des *Oiseaux* (le cadeau est alors un couple d'inséparables) et le perroquet offert est de la même race que celui qui est aperçu dans la première séquence du film, quand Michael Brenner joue à prendre Mélanie Daniels pour une vendeuse.
- Kate est mordue par le perroquet, ce qui peut être rapproché de l'attaque de Mélanie Daniels par la mouette.
- Philip va avec la police dans l'appartement où il a vu le meurtre ; un des agent s'appelle le sergent Grant, référence à Cary Grant, acteur de *La Mort aux trousses* (tous les personnages impliqués dans ce meurtre ont des noms tirés de ce film).
- Diane arrive devant la maison de sa mère : un pigeon est posé sur le rétroviseur (ce qui rappelle bien évidemment les *Oiseaux*), la mère est jouée par Tippi Hedren et sa maison est en tout point identique à celle de Michael Brenner dans le film.
- Le personnage joué par Tippi Hedren s'appelle Alfreda Perkins, ce qui fait bien évidemment référence à Anthony Perkins, acteur qui joue Norman Bates dans *Psychose.*
- Ce personnage conserve, comme dans l'hôtel Bates, des animaux mais, au lieu d'être empaillés, ils sont lyophilisés (nous retrouvons là encore une certaine distance comique).
- Un homme arrive à l'hôpital, Philip est persuadé qu'il est le meurtrier ; cet homme s'appelle Mason Vandamm, ce qui est un clin d'œil à *La Mort aux trousses* puisque l'acteur James Mason y joue le rôle de Philip Vandamm ; sa fiancée s'appelle Eden Candele, jeu sur le nom d'Eve Kendall, la maîtresse de Philip Vandamm.
- Philip voit Eden apporter à l'hôpital un sac en plastique noir. Curieux, il le recherche et le trouve au crematorium. A l'intérieur, il découvre une main portant une bague, ce qui est une référence à

L'Ombre d'un doute où Charlie offre à sa nièce une bague qui le trahira.

- Dans l'ascenseur, le Dr Thorn donne à Philip la bague sous les yeux d'Eden et ce dernier n'arrive pas à l'arrêter. Cette scène est une relecture de celle de *La Mort aux trousse* où Roger O. Thornill est avec sa mère dans un ascenseur, en compagnie des deux hommes qui cherchent à le tuer. Toutes ses tentatives pour prévenir sa mère échouent.
- Un homme portant un bouquet arrive en courant pour entrer dans l'ascenseur juste avant que les portes ne se ferment : beaucoup de fans se demandent si cet homme n'est pas en fait Patrick Norris, le réalisateur de cet épisode, qui reprendrait ici à son compte la tradition des apparitions furtives d'Alfred Hitchcock dans ses films.
- Après cette scène, Eden se rend dans le bureau de Philip et le menace d'un revolver pour se débarrasser de lui, puisqu'il a découvert son secret. Cette scène rappelle la fin de *La Mort aux trousses*, quand Vandamm découvre qu'Eve est un agent secret.
- Plus loin dans l'épisode, Aaron a un patient qui, au cours de la séance d'analyse, lui parle de son rêve : des centaines de mouettes se rassemblaient, ce qui est bien évidemment une référence aux *Oiseaux*. D'autre part, la thématique des oiseaux qui s'attaquent aux humains est reprise de manière comique deux fois : quand le perroquet monte sur la tête de ce patient et lui fait perdre le bénéfice de trois mois d'analyse et au bloc opératoire, quand le perroquet se soulage dans le torse du patient opéré.
- L'homme que Kate opère s'appelle M. Brenner, comme Michael Brenner dans *Les Oiseaux.*
- Alfreda renverse accidentellement sur les vêtements de Kate un verre de jus de fruit. Dans *Soupçons*, John apporte à Lina un verre de lait dont on se demande s'il est empoisonné ou pas.
- Après cet incident, Diane prend une douche chez sa mère et apparaît alors une ombre qui s'approche du rideau, comme dans la plus célèbre scène de *Psychsose.*

- On retrouve le bras de celui qui a été tué : il s'agit de Georges Kaplan ; or, dans *La Mort aux trousses*, c'est le nom de la personne pour qui on prend Thornill.
- Diane et son ami trouvent, chez Alfreda Perkins, des affaires appartenant à Margaret Edgar, qui se révèle être en fait la femme que Diane a pris pour sa mère et qui a volé l'identité d'Alfreda Perkins pour avoir en Diane l'enfant qu'elle n'a jamais eu : le nom de Margaret Edgar peut faire référence à l'actrice Margaret Lockwood qui jouait dans *Une femme disparaît* ; parmi les affaires retrouvées, il y a l'album du lycée de Margaret Edgar, le Lycée Bates.
- En outre, l'utilisation d'un album de lycée pour faire le lumière sur un mystère rappelle le film *Le Crime était presque parfait*, où Margot et Mark voient dans l'album l'homme qu'a engagé le mari de Margot pour la tuer.
- Diane découvre un trou caché dans le mur par un tableau. Dans *La Taverne de la Jamaïque*, Joss observe sa nièce Mary par un tel trou dissimulé par un tableau.

Ainsi, dans cet épisode, les reprises sont entrelacées et couvrent un large spectre des possibilités : nous y trouvons des citations musicales, des références, c'est-à-dire des « emprunts non littéraux explicites » (par exemple, avec le nom Alfreda Perkins), mais surtout nombre d'allusions (des « emprunts non littéraux non explicites »), par exemple à travers le nom des personnages non récurrents. Ces allusions sont peut-être les plus simples à repérer car elles passent par le canal linguistique. D'autres sont plus diffuses, comme le fait que la maison d'Alfreda Perkins soit semblable à celle de Michael Brenner. Enfin, s'y trouvent aussi des citations-représentations jouant sur le plan de la forme de l'expression, comme la séquence de la douche. Quel que soit le degré de connaissance du téléspectateur, le foisonnement des références et le travail mené sur les seuils — le titre de l'épisode, le carton introductif et le changement de générique — obligent le spectateur à recevoir cet épisode comme un centon, même s'il n'a pas la capacité de décoder tout le spectre intertextuel mobilisé.

B. La citation masquée : quand citer, c'est jouer.

Mais le plus souvent, la citation avance masquée et seule une connaissance préalable de l'intertexte permet au téléspectateur d'interpréter tel ou tel segment comme une citation ou une référence. Évidemment, certains éléments de la culture populaire américaine sont tellement répandus dans la société des États-Unis que seuls les récepteurs étrangers peuvent manquer la citation.

C'est le cas du *cliffhanger* de la première saison de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks*, qui propose une citation-représentation sur le plan de la substance du contenu lors de sa derrière séquence : l'agent Dale Cooper est abattu, sans que l'on ne sache qui est l'auteur du coup de feu. Il s'agit là d'une reprise du plus célèbre *cliffhanger* de l'histoire de la télévision américaine : l'ultime séquence du dernier épisode de la troisième saison de *Dallas* montrait, de la même façon, le héros, J.R., abattu par un tueur, dont on ne nous révélait pas l'identité, dans les bureaux de sa compagnie. Dans les deux cas, le suspense est à son comble et nous nous demandons à la fois si le héros a survécu et qui est le tireur. D'autre part, pour tout téléspectateur amateur de séries télévisées, cette référence est limpide, d'autant plus qu'elle s'inscrit dans un ensemble de clins d'œil au genre du *soap opera*.

Ce type de citation masquée, fondé sur la substance du contenu, donc au niveau des idées et des anecdotes, peut être d'ampleur variable : il peut s'agir d'une idée globale à l'origine d'un synopsis ou d'un scénario entier ou d'une l'idée à l'origine d'une séquence.

On dit souvent que la fiction, de façon générale, tourne autour de quelques idées qui sont déclinées des milliers de fois. Cependant, comme toute généralisation, cette conception n'est pas tout à fait conforme à la réalité et il est possible d'avoir une approche plus fine. En outre, considérer ce genre de reprise comme une citation peut sembler abusif. En effet, lors d'un *remake* cinématographique d'un film, il ne viendrait à l'idée de personne de parler de citation. Or, dans le cas de la série télévisée, le cas est différent car, au contraire du cinéma qui est une énonciation unique, elle est une énonciation que l'on pourrait dire au long cours. Nous avons donc bien une énonciation répétante, visible à travers le générique qui signifie totalement que nous voyons un épisode de telle ou telle série, et non pas l'énonciation d'une œuvre singulière. Raul Grisolia pense que certains éléments d'une fiction audiovisuelle dépendent clairement d'une instance énonciative :

> En considérant une série comme un flux, nous nous sommes intéressés à des segments complexes dans lesquelles les instances visuelles coïncident avec les instances énonciatives (introduction / intrigue / conclusion). Néanmoins, c'est seulement dans le prologue qui précède l'introduction que les images sont reliées à une instance énonciative ponctuelle : annoncer la série, le genre ou le sous-genre d'appartenance, le sujet, les éléments distinctifs[48].

Il affirme donc que nous pouvons considérer l'épisode d'une série comme une énonciation, qui, selon les moments, coïncide ou non avec ce que montre la bande-image, mais, en aucun cas, la notion d'instance énonciative n'est mise en cause.

Ainsi, plusieurs épisodes de *The X-Files / Aux frontières du réel* sont des réécritures de films de série B, voire de série Z, en ce sens qu'ils en reprennent l'idée de base (au sens très large), sans en reprendre la configuration du synopsis (devenir précis des personnages, ordre des séquences…). Ainsi, l'épisode « Ice » (ép. I, 7) s'inspire très clairement de *The Thing from another world* (1951), film de Christian Niby supervisé par Howard Hawks et qui a fait l'objet d'un *remake* par John Carpenter sous le titre *The Thing* en 1982. L'idée de base de ces trois fictions est que des scientifiques se retrouvent isolés dans une base scientifique polaire à cause d'une tempête de neige. Ils sont peu à peu contaminés par une folie meurtrière. On découvre que la cause de cette folie est une forme extraterrestre imitant les cellules du corps humain. « The Calusari » (ép. II, 21) reprend, pour sa part, l'argument de *L'Exorciste*. D'un point de vue rhétorique, il y a tout d'abord un effet éthique : le téléspectateur qui reconnaît la référence crédite le producteur du discours d'une culture commune à la sienne et cela peut le rendre plus favorable, *a priori*, à la réception de l'épisode en question. Il y a ensuite, dans la sphère pathétique, une dimension ludique, avec la comparaison entre l'orignal et la nouvelle narration proposée. Cependant, ce genre de citation-représentation est une prise de risques : en effet, le téléspectateur peut, en cours de visionnage, se dire que la citation-représentation est ratée et arrêter de regarder, préférant le film premier à la copie. Cette prise de risques sur le plan de la dimension pathétique a son revers sur le plan

[48] Raul Grisolia, « L'image-ambiance. Stratégies de mise en scène et de réception des séries américaines », in Marie-Claude Taranger et René Gardies (dir.), *Télévisions : questions de formes (2) Rhétoriques télévisuelles*, *op. cit.*, p. 277.

éthique : si le producteur du discours réussit, il sera crédité d'une grande maîtrise et en sortira grandi. Comme nous l'avons déjà vu dans d'autres cas, dans le cadre de la fiction télévisée, ethos et pathos se répondent de façon opposée et complémentaire[49].

Parfois, l'idée ou l'anecdote n'est reprise qu'à l'échelle d'une séquence. Dans *The Sopranos / Les Soprano*, nous avons également une reprise de ce type. L'épisode « The Legend of Tennessee Moltisanti » (ép. I, 8) fait référence à une scène de *Goodfellas / Les Affranchis*, mais uniquement au niveau de l'anecdote, puisqu'elle est récrite pour s'insérer dans le fil narratif de l'épisode. Dans le film, un jeune homme n'amenait pas assez vite le verre d'un *mafioso* et ce dernier lui tirait dans le pied. La scène se passe dans un tripot de la mafia. Dans *The Sopranos / Les Soprano*, une scène équivalente se passe, mais dans un autre lieu : Christopher Moltisanti tire dans le pied d'un vendeur de la pâtisserie Russeo parce qu'il ne le sert pas assez vite. Ce dernier s'écrie alors « *You motherfucker ! You shot my foot !* », ce à quoi Christopher répond « *It happens*[50] ». La référence peut paraître ténue sur le plan de la substance du contenu, mais elle est doublée sur le plan de la forme de l'expression car Michael Imperioli jouait Spider, le serveur, dans *Goodfellas* et joue Christopher Moltisanti dans *The Sopranos / Les Soprano* : la récurrence du même acteur, d'abord dans la position de la victime, puis dans celle de l'agresseur, et son commentaire final resserrent les liens entre l'énoncé cité et l'énoncé citant et permettent de présenter, en quelque sorte, la vengeance du petit serveur devenu vrai mafieux qui reproduit la scène traumatique qu'il a vécue. Ce type de citations et de références a un réel impact pathétique, puisque, une fois l'allusion reconnue, l'émotion liée à la dimension ludique de l'emprunt joue à plein régime et permet d'augmenter l'adhésion du téléspectateur au programme.

Dans d'autres cas, l'intertexte est beaucoup plus difficile à cerner. Ainsi, il est probable qu'un nombre très limité de téléspectateurs a reçu comme intertextuel le

[49] Voir notamment notre théorisation rhétorique du *spin off*.
[50] « Eh, enculé ! Tu m'as tiré dans le pied ! » « Ça arrive. » (c'est nous qui traduisons)

pilote de *Six Feet Under / Six Pieds sous terre*[51] : la scène où Nathan voit, dans une atmosphère irréelle, son père est une réécriture subtile de l'ouverture de *Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks* et l'enterrement, dans les deux séries, dérape, comme si Alan Ball, un cinéaste devenu téléaste, rendait hommage au premier d'entre eux, David Lynch[52], à travers son procédé fétiche, l'intertextualité :

> À l'annonce de la mort de son mari, Ruth jette le téléphone et renverse tout dans la cuisine avant de s'affaler sur le sol, une réaction violente et sans fard qui rappelle les cris de douleur et l'effondrement de Sarah Palmer dans *Twin Peaks*. Les ressemblances ne s'arrêtent pas là, les deux séries usant des mêmes effets, ou presque, de décrochage visuel, de décalage des tons et de décharge émotionnelle. […]
>
> Dans cette perspective, deux événements entrent en résonance d'une série à l'autre. La scène d'enterrement, dans les deux cas, connaît un dérapage. Outre l'accrochage entre David et Nate, l'aîné des Fisher, qui démarque l'affrontement entre Bobby Briggs et James Hurley, amants de Laura, la façon dont Ruth craque devant la tombe de son mari rappelle Leland Palmer se jetant sur le cercueil de sa fille et déréglant le mécanisme de la mise en bière […]. Nate, encore, à l'issue de l'épisode pilote, aperçoit son père assis dans un car. Derrière la vitre, ce dernier fait un signe de la main, les yeux tournés vers son fils et vers un ailleurs d'une profondeur insondable… gravité douce-amère déjà flagrante dans le regard-caméra que lance Laura depuis l'écran de télévision où est projetée la vidéo qui la montre, alors vivante et provisoirement libérée de ses démons intérieurs. Or, la comparaison ne s'arrête pas là. Un autre plan fait entrer dans le champ une plus large portion du cadre et révèle que le père, en partance pour la mort […], se trouve placé juste au-dessus d'une publicité vantant le sommeil. Les yeux clos à gauche du slogan font aussitôt penser à la tête de Laura émergeant du plastique, les yeux fermés, comme assoupie.[53]

Les effets rhétoriques de ces citations-représentations avec reprise sur le plan de la substance du contenu à l'échelle d'une séquence sont similaires à ceux des citations-représentations étudiées précédemment, à ceci près que la prise de risques liée à la lassitude ou au fait de préférer l'original à la copie n'existe plus, du fait de la brièveté de la reprise. Il s'agit donc, dans l'univers concurrentiel de la télévision, d'un meilleur investissement artistique et économique.

---

[51] Nous aborderons plus loin dans ce chapitre le cas particulier de la construction des personnages à travers l'intertextualité dans les épisodes-pilotes de séries télévisées.
[52] Voir le relevé de photogrammes opéré par Guy Astic dans *"Twin Peaks" Les Laboratoires de David Lynch*, *op. cit.*, p. 98.
[53] *Ibid.*, p. 96-99.

La citation de *Goodfellas / Les Affranchis* dans « The Legend of Tenessee Moltisanti » se fondait à la fois sur la reprise de la configuration narrative et sur le passé d'acteur de Michael Imperioli. Ce type de jeu sur le passé fictionnel des acteurs, rarissime en France et souvent limité aux œuvres comiques, est très présent aux États-Unis et relève bien, d'après nous, de la citation, puisqu'il a bien deux énonciations (l'énonciation de l'œuvre première et celle de la série) et deux énoncés (le personnage joué dans l'œuvre première et celui de la série) qui dialoguent entre eux. Ainsi, pour continuer avec *The Sopranos / Les Soprano*, une grand part de la distribution s'est illustrée dans des films noirs ou des films de mafia : James Gandolfini, qui joue Tony Soprano, a joué dans *Bullets Over Broadway* et dans *True Romance* ; Lorraine Bracco, l'interprète du Dr Melfi, était la femme d'Henry Miller dans *Goodfellas* ; Michael Imperioli, qui jouait Spider dans ce dernier film, interprète Christopher Moltisanti dans la série ; David Proval, jouant Richard Aprile dans *The Sopranos*, avait un rôle dans *Mean Streets* ; Dominic Chianese, qui interprète Carrado Soprano, était Johnny Ola dans *The Godfather Part II*. Cette liste est loin d'être exhaustive, mais suffit déjà à montrer que la récurrence du phénomène dans cette série n'est pas le fruit du hasard : il y a bien un jeu sur le passé des acteurs. Il s'agit de construire tout un univers référentiel, qui place la série de David Chase dans la tradition bien établie des films de mafia[54]. En revanche, chez David E. Kelley, le même dispositif ne semble pas avoir d'autre justification que le jeu : à partir de la présence de William Shatner incarnant Denny Crane, mais surtout connu pour avoir été le capitaine Kirk dans *Star Trek* (idem), plusieurs acteurs ayant joué dans la franchise de Gene Roddenberry apparaissent dans la série : Scott Bakula, qui a joué dans *Star Trek : Enterprise* (idem), Rene Auberjonois et Armin Shimerman, acteurs dans *Star Trek : Deep Space Nine* (idem). La venue de Scott Bakula est d'ailleurs l'occasion d'une référence à son grand rôle, celui de Sam Beckett dans *Quantum Leap / Code Quantum*, puisque le personnage qu'il incarne dit à Shirley : « *If only life*

[54] Cette convergence passe aussi dans les dialogues où plusieurs personnages reprennent des répliques tirées de films de mafia, notamment la trilogie *The Godfather / Le Parrain*. Silvio Dante dit souvent des répliques de Michael Corleone dans *The Godfather Part III* : « *Our true enemy has yet to reveal himself* » (notamment dans l'épisode II, 1 et II, 13), « *Just when I thought I was out, they keep pulling me back in* » (notamment dans les épisodes I, 2 et II, 1). Dans « Pax Soprana » (épisode I, 6), on entend « *No-one's going to the mattresses this day and age* », phrase issue de *The Godfather*.

came with a do-over[55] », allusion transparente au concept de son ancienne série. Cette réplique prend place dans un échange où les deux personnages se remémorent leur jeunesse, où ils étaient amoureux l'un de l'autre. Or, les deux acteurs incarnaient déjà deux personnages amoureux dans la série *Murphy Brown* (idem), troisième allusion en un seul épisode fondée sur la présence du même acteur.

Quand il s'agit de citation plus ponctuelle, la visée est bien évidemment différente. Ainsi, quand Roy Thinnes, le David Vincent de *The Invaders / Les Envahisseurs*, endosse le rôle de Jeremiah Smith dans *The X-Files / Aux frontières du réel*, série qui s'intéresse de près aux extra-terrestres, il y a un effet recherché par le producteur du discours. Il en est de même lors de l'épisode « Special » (ép. I, 14) de *Lost / Lost : Les Disparus* : Harold Perrineau joue dans cette série le personnage de Michael qui, en 1996, est renversé par une voiture. Nous l'apercevons, lors d'un retour en arrière, dans un fauteuil roulant. Si, du point de vue de l'économie narrative, il fallait effectivement que le personnage soit blessé et se rende à l'hôpital, il n'était nullement nécessaire qu'il soit en fauteuil roulant. Or, nous pouvons trouver une justification à ce plan dans une logique intertextuelle : en effet, le rôle qui a fait connaître Harold Perrineau à la télévision est celui d'Augustus Hill dans *Oz* (idem), personnage paralysé et qui se déplace donc uniquement en fauteuil roulant. L'allusion peut être beaucoup plus explicite, comme dans l'épisode « The Meat Puzzle » (ép. II, 13) de *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales* : Kate demande à Gibbs à quoi ressemblait le Dr Mallard quand il était plus jeune. Gibbs lui répond : « Illya Kuryakin ». Or, Illya Kuryakin est le nom d'un des personnages de *The Man From U.N.C.L.E. / Des agents très spéciaux*, interprété par David McCallum qui incarne également le Dr Mallard. Ici, cette remarque faite « en passant » est trop brève pour constituer, au sens propre, une citation. Cependant, elle est suffisante pour enclencher le même processus de distanciation ludique chez le téléspectateur, y compris quand la distanciation est au cœur même du projet de la série : dans « Trial of the Century » (ép. III, 24 de *Boston Legal / Boston Justice*), Denny mentionne qu'il a son propre vaisseau spatial, référence à son rôle de Kirk dans *Star Trek* (idem).

[55] « Si seulement on pouvait rejouer sa vie. » (c'est nous qui traduisons)

Dans un registre un peu plus sérieux, Robert Patrick, qui a incarné le T-1000 dans *Terminator 2*, dit dans « Salvage » (ép. VIII, 9) de *The X-Files / Aux frontières du réel* : « *A metal man ? That only happens in movies !*[56] » et il se définit, par rapport à Scully, présentée comme une experte médicale, en tant que « *good shoot*[57] » dans « Medusa » (ép. VIII, 12), allusion à peine voilée aux commentaires de James Cameron sur la prestation de Robert Patrick dans son film. Quelques fois, ce genre de références ne passe pas par le dialogue, mais par le montage musical. Dans « Nicodemus » (ép. I, 15) de *Smallville* (idem), la musique jouée à la radio dans la voiture de Jonathan Kent est celle du générique de *The Dukes oz Hazzard / Sheriff, fais moi peur*. Or, l'acteur incarnant Jonathan Kent est John Schneider, qui jouait le rôle de Bo Duke dans la série citée.

Parfois, l'impact est démultiplié par un effet de « famille » : ainsi, l'épisode pilote de *The Shield* (idem) est réalisé par Clark Johnson, acteur qui interprétait l'officier Meldrick Lewis dans la série *Homicide : Life on The Street / Homicide*. Dans ce pilote apparaissent, avec des rôles plus ou moins importants, deux autres acteurs de la série : Reed Diamond, interprétant Mike Kellerman dans *Homicide : Life on The Street / Homicide* et Terry Crowley dans *The Shield* (idem) ; Max Perlich, jouant J.H. Brodie dans *Homicide : Life on The Street / Homicide* et Ponyboy dans *The Shield* (idem). Dans ce dernier exemple, nous rejoignons tout à fait les conclusions d'Umberto Eco au sujet de son analyse de la séquence d'*ET* : le récepteur ne doit pas avoir seulement une culture des œuvres en elles-mêmes, mais aussi une connaissance assez pointue de ce qui entoure l'œuvre, ce qui fait la difficulté du repérage de ce type de citation. En effet, seul un récepteur connaissant très bien *Homicide : Life on The Street / Homicide* peut mettre en relation les deux acteurs qui apparaissent dans *The Shield* (idem) — d'autant plus que Max Perlich est peu présent à l'écran — et le nom du réalisateur de l'épisode qu'il aura vu au générique.

Il ne s'agit plus, dès lors, de créer une atmosphère, comme dans *The Sopranos / Les Soprano*, mais de fonder une connivence avec le récepteur, voire, selon les cas, de rendre hommage à l'acteur « invité » dans la série. Dans le cas de Roy Thinnes, cet hommage est patent : en effet, l'acteur n'a pas connu de réels

[56] « Un homme en métal ? Ça n'arrive que dans les films ! » (c'est nous qui traduisons)
[57] « Une fine gâchette. » (c'est nous qui traduisons)

succès depuis *The Invaders / Les Envahisseurs* et est même totalement oublié aux États-Unis. Dans tous les cas que nous avons cités, il est fait appel, en outre, à la mémoire des téléspectateurs, et même parfois de manière très profonde. Nous retrouvons ici le retournement rhétorique dont nous avons déjà parlé qui fait de la *memoria* une qualité indispensable du téléspectateur contemporain *TV literate*.

Mais l'incarnation de l'intertextualité dans le corps de l'acteur n'est absolument pas nécessaire. Il peut s'agir de situations, comme dans le prégénérique de « Beneath You » (ép. VII, 2) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, qui montre une jeune femme aux cheveux rouges avec, en fond musical, de la musique industrielle. Il y a sans doute ici une double citation : d'abord, une allusion au pilote d'*Alias* (idem), série de J.J. Abrams sans doute inspirée un peu par celle de Whedon en ce qui concerne les chorégraphies de combat ; ensuite, au film auquel l'épisode d'*Alias* (idem) faisait lui-même allusion, *Lola Rennt / Cours, Lola, Cours*. La même fusion des références au cinéma et à la télévision est présente dans l'épisode « X-Cops » de *The X-Files / Aux frontières du réel*, qui se présente comme un numéro de l'émission *COPS* de la FOX (il en reprend les codes graphiques et de réalisation, la musique, le *disclaimer* initial…) et dont un des personnages déclare « *I am ready for my close-up*[58] », citation partielle d'une des plus célèbres répliques de *Sunset Boulevard / Boulevard du Crépuscule*, film sur le cinéma cité dans une série télévisée mettant en abyme la télévision.

Enfin, le travail intertextuel peut être extrêmement allusif, à travers ce que Thom Holbrook nomme les « *minor mentions* ». Ainsi, quand Andy Barker, ancien comptable devenu détective privé dans la série *Andy Barker P.I.* (inédit en France), enquête sur le patron de DoubleMeat Enterprises, il y a une fine allusion à un épisode de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires (*« Doublemeat Palace », ép. VI, 12), dont l'héroïne travaille dans ce qui semble être une filiale de cette firme. De même, quand Sam Beckett rencontre un homme qui semble être le fils de Jake Cutter de *The Tales of the Gold Monkey / Jake Cutter*, nous nous trouvons face à une légère référence de Donal P. Bellisario, producteur de *Quantum*

[58] « Je suis prête pour mon gros plan. » (c'est nous qui traduisons)

Leap / Code Quantum, à une série qu'il a produite dix ans plus tôt. Enfin, avec la relation instituée par Tom Fontana entre *St Elsewhere / Hôpital St Elsewhere* et *Oz* (idem), nous sommes entre la citation et la réalité partagée. Dans la première série, l'hôpital était privatisé et l'entreprise qui le rachetait était Weigart Corporation. Dans *Oz* (idem), l'infirmerie de la prison connaît le même sort, et c'est cette même entreprise privée qui se porte acquéreur. En outre, une des infirmières de l'hôpital St Eligius, Carol Grace, travaille également à l'infirmerie du pénitencier d'Oswald (nous sommes ainsi devant un cas d'incursion, que nous avons exclu formellement de la forme du *crossover*).

Il est impossible de dresser un tableau complet de tous les phénomènes citationnels dans les séries télévisées, d'une part parce qu'ils sont nombreux, d'autre part parce qu'ils se complexifient tellement que certaines des réalisations effectives de cette logique palimpsestuelle sont quasiment indétectables. Ce qui compte, c'est la compréhension de cet état d'esprit qui irrigue toute la production actuelle et qui s'ouvre à l'actualité, et non plus seulement aux œuvres précédemment créées.

IV. De l'effet d'agenda à la rupture du quatrième mur.

Par le renvoi incessant à l'actualité — qu'il s'agisse du calendrier, des événements repris par les journaux ou la réalité même de la diffusion du programme —, les séries télévisées américaines contemporaines ne cessent de s'adresser au téléspectateur et à fondre en une même entité le monde réel et celui de la télévision. L'enjeu rhétorique est évidemment d'augmenter l'implication du « lecteur » dans sa réception en fondant une connivence qui va au-delà de la familiarité du public avec le texte (c'est-à-dire la série elle-même) ou avec les textes convoqués par l'encyclopédie.

A. Effet d'agenda et références à l'actualité.

La connivence entre le public et les programmes se construit d'abord logiquement sur ce qui est au cœur de la construction de toute communauté : le fait de vivre selon un même calendrier qui reprend ou crée les événements sociaux et

culturels signifiants et fondateurs du groupe. Ainsi, le fait que les séries télévisées suivent le même agenda que nous rapproche le monde de la fiction du nôtre et structure la familiarité entre eux. Les épisodes de séries télévisées prenant place lors des fêtes d'Halloween, de Thanksgiving ou de Noël sont ainsi des classiques attendus qui, du fait de leur diffusion au moment même où le téléspectateur prépare ces événements, font converger les préoccupations des personnages et celles du public. Le plus souvent, il ne s'agit que d'une ambiance ou d'un arrière-plan (les personnages ont décoré leur maison pour Noël ou préparent les costumes des enfants pour Halloween). Mais ces faits peuvent aussi être le point de départ de l'épisode, comme dans « Halloween » (ép. II, 6 diffusé le 27 octobre 1997) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires,* « All About Christmas Eve » (ép. XII, 10, diffusé le 8 décembre 2005[59]) d'*ER / Urgences* ou « Thanksgiving » (ép. V, 10) de *Boston Legal / Boston Justice*. Cet effet peut aussi être obtenu au moyen de seuils internes : c'est le cas de « Conversations With Dead People » (ép. VII, 7) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, qui est le seul épisode de la série à s'ouvrir sur des mentions temporelles. Or, ces dernières reprennent la date et l'heure exactes de la diffusion originale : « *November 12, 2002; 8.01pm*[60] ».

Cela peut même conduire à des situations brisant la convention voulant que, dans ce type de séries-miroirs, le temps du téléspectateur et celui de la diégèse soient parallèles : ainsi, l'épisode « Holydaze » (ép. VI, 10) de *Grey's Anatomy* (idem), diffusé le 19 novembre 2009, anticipait sur le temps réel puisque les personnages fêtaient à la fois Thanksgiving (qui avait lieu la semaine suivante, le 26 novembre 2009), Noël et le Jour de l'An, avant de reprendre la diffusion de la série le 14 janvier 2010. Le *hiatus* dû aux congés de fin d'année a ainsi obligé les scénaristes à condenser en un épisode ces événements dont le traitement est attendu par les téléspectateurs.

À cet effet d'agenda routinier, qui se répète d'année en année, s'ajoutent les mentions à l'actualité au sens large. Nous avons déjà montré comment les attentats

[59] Ce titre est un jeu de mot sur le titre du film *All About Eve* et sur l'expression « *Christmas Eve* », qui désigne le réveillon de Noël.
[60] « 12 novembre 2002, 20h01 ».

du 11 septembre avaient été traités par les séries télévisées politiques ou new yorkaises[61]. Mais les allusions peuvent être plus légères, comme dans l'épisode « I Want Love » (ép. V, 5) d'*Ally McBeal* (idem), où Ally déclare à son psychanalyste : « *You know...since the world changed in September...I read this article : Everybody's having sex, first dates — boom, friends calling up other friends, boom, boom. There's this new attitude : Why live for tomorrow, live for now. Do you know what I'm saying ?*[62] »

Cependant, le statut particulier de cet événement ne doit pas masquer que toutes les séries peuvent ponctuellement faire référence à l'actualité de façon plus ponctuelle et plus discrète. Ainsi, le générique de l'épisode « Die Hand Die Verletzt » (ép. II, 14) de *The X-Files / Aux frontières du réel*, avec les modifications des noms des scénaristes — James "Chargers" Wong et Glen "Bolts, Baby" Morgan —, fait référence au Super Bowl diffusé deux jours plus tard. L'affaire O.J. Simpson[63], largement médiatisée, a évidemment été reprise dans de nombreux dialogues, permettant une convergence encore plus grande entre le monde fictionnel et le nôtre. Quand son nom n'est que cité, comme dans l'épisode « The Bride Wore Blood » (ép. III, 17 de *Boston Legal / Boston Justice*) où Alan Shore déclare « *OJ did it. Robert Blake did it. John Mark Karr wishes he did it*[64]. », la référence est on ne peut plus évidente mais, bien que l'effet de convergence soit présent, l'effet rhétorique est limité. Il est bien plus fort quand l'allusion est voilée car, par le travail de décodage, le public est davantage investi et l'effet pathétique est plus grand. Ainsi, la réplique d'Abby Sciuto, dans « Meltdown » (ép. VIII, 21) de *JAG* (idem) — « *If the hat does fit, you can't acquit*[65] » — est une réécriture d'une phrase célèbre de Johnny Cochran,

[61] Voir le chapitre portant sur la dédicace.
[62] « Vous savez… Depuis que le monde a changé en septembre… J'ai lu cet article : tout le monde fait l'amour : premiers rendez-vous — paf, des amis s'appellent, paf paf. C'est la nouvelle mode : pourquoi vivre pour demain, vivons maintenant. Vous voyez ce que je veux dire ? » (c'est nous qui traduisons)
[63] O.J. Simpson fut accusé du meurtre de son ex-épouse Nicole Brown Simpson et de son ami Ronald Goldman. Son procès fut long et médiatisé, avec cent trente-trois jours de rediffusions télévisées.
[64] « O.J. l'a fait, Robert Blake l'a fait, John Mark Karr aimerait l'avoir fait. » (c'est nous qui traduisons) O.J. Simpson et Robert Blake furent accusés de meurtres, mais reconnus innocents. John Mark Karr, quant à lui, confessa le meurtre d'un enfant de six ans, mais les preuves récupérées sur le lieu du crime, notamment des traces ADN, le disculpèrent.
[65] « Si le chapeau va, vous ne pouvez pas acquitter. » (c'est nous qui traduisons)

l'avocat d'O.J. Simpson, lors du procès : « *If it doesn't fit, you must acquit*[66]. » De même, le questionnaire de détecteur de mensonge de M. Forsythe, dans l'épisode « Sex, Lies & Monkeys » (ép. II, 6) de *The Practice / The Practice : Donnell & Associés*, comprend la question de savoir s'il a tué Nicole Brown Simpson et Ronald Goldman. Dans « After the Show » (ép. IV, 8) de *CSI / Les Experts*, Grissom déclare « *Like when Fung brought in Mazzola? Everybody lost*[67]. », qui fait référence aux deux criminalistes appelés par l'accusation dans le procès d'O.J. Simpson qui, n'ayant pas été jugés très convaincants, n'ont pas réussi à convaincre le jury de la culpabilité de l'accusé. Ces trois derniers exemples font référence au procès lui-même et aux problématiques judicaires. Mais d'autres allusions renvoient au travail de l'enquête, qui a été lui aussi médiatisé. D'ailleurs, dans l'épisode « Patterns » (ép. I, 3) de *Third Watch / New York 911,* Sully ironise sur la discrétion demandée par son collègue Bosco en faisant référence aux débuts de l'affaire O.J. Simpson : « *How are we not going to attract attention? We're chasing another squad at twelve miles an hour. All we need now is a white Bronco and Johnny Cochran*[68]. » Un autre élément de l'enquête est convoqué par John Munch dans « Hysteria » (ép. I, 14) de *Law & Order : Special Victim Unit / New York Unité Spéciale* : « *This kid's a closet Imelda Marcos*[69]*. Got wing tips, tassels, white bucks, everything but the ugly ass shoes you're looking for*[70] ». Il ne fait pas, comme Sully, référence aux prémices du traitement médiatique de l'affaire, mais à une des preuves trouvées par la police dans la maison de Nicole Brown Simpson : une empreinte laissée dans du sang par un modèle de chaussures bien spécifique au sujet desquelles O.J. Simpson a déclaré qu'il n'aurait jamais porté de telles « *ugly ass shoes* ». Enfin, par exemple

[66] « S'ils ne vont pas, vous devez acquitter. » (c'est nous qui traduisons) Cette phrase réfère à une paire de gants ensanglantés trouvés sur le lieu du crime. On a demandé à O.J. Simpson de les essayer pour voir s'ils pouvaient lui appartenir.

[67] « Comme quand Fung a appelé Mazzola ? Tout le monde a perdu. » (c'est nous qui traduisons)

[68] « Comment pourrions-nous ne pas attirer l'attention ? On file une autre patrouille à vingt kilomètres/heures. Il ne nous manque plus qu'une Ford Bronco blanche et Johnny Cochran. » (c'est nous qui traduisons) Johnny Cochran était l'avocat d'O.J. Simpson. Quant à la Ford Bronco blanche, c'était la voiture de l'accusé quand il a essayé de fuir pour ne pas se présenter au tribunal. La course-poursuite avec la police avait alors été retransmise par de nombreuses chaînes d'information en continu.

[69] Imelda Marcos est la femme du dictateur philippin Ferdinand Marcas. Sa garde-robe comptait trois mille paires de chaussures, qui ont symbolisé les excès du gouvernement et ont été utilisées à charge dans le procès pour détournement de fonds publics instruit contre le couple.

[70] « Ce gamin est un Imelda Marcos refoulé. Il a des Derby, des mocassins à glands, des chaussures en daim blanc, tout mais pas les immondes chaussures que tu cherches. » (c'est nous qui traduisons)

dans *Law & Order / New York District*, nous pouvons trouver des références aux suites judiciaires du double procès d'O.J. Simpson, comme quand l'avocat O'Brien répond à McCoy, qui pense qu'aucun tribunal ne donnera la garde d'enfants à un meurtrier, « *Tell that to the Simpson kids*[71] ». En effet, en 2000, trois ans après la fin du procès en cour civile où il fut reconnu responsable de la mort de sa femme et de son ami, O.J. Simpson récupéra la garde de ses enfants et s'installa en Floride.

L'exemple de ce procès est symptomatique de l'insertion de l'actualité dans les séries télévisées : moins que l'événement lui-même, c'est son retentissement et son traitement médiatiques qui sont importants. Nous avons parlé, au sujet de la recréation de programmes fictifs dans des séries télévisées, de mondain médiatique. Il nous semble que la même logique est à l'œuvre dans ces deux cas : les médias façonnent la perception du monde et des événements par leur manière de traiter l'actualité (le public n'accède pas au fait, mais à sa mondanisation) et ils la reprennent quand il s'agit d'y référer dans des programmes de fiction. Nous retrouvons ici l'analyse de Carmen Compte sur « le phénomène de miroir d'un monde clos, celui de la télévision[72] ». Par ces reprises, il nous semble qu'il y a construction d'un référent commun[73] qui structure la connivence avec le public. Évidemment, ce mondain médiatique n'est pas propre à la télévision. Ainsi, dans « Love Unlimited » (ép. II, 12) d'*Ally McBeal* (idem), Ally raconte à John Cage qu'elle a rêvé qu'elle faisait la Une de *Time* avec le titre « *The New Face of Feminism*[74] ».Or, six mois plus tôt, *Time* avait composé sa couverture en accolant une photo de Calista Flockhart, l'interprète d'Ally, à celles de trois pionnières du féminisme américain (Susan D. Anthony, Betty Friedan et Gloria Steinem) sous le titre « *Is Feminism Dead ?*[75] ». David E. Kelley règle ainsi, par le truchement de ce dispositif, ses comptes avec ceux qui critiquaient sa série en disant qu'elle proposait une image quelque peu rétrograde de la femme.

[71] « Dites ça aux enfants Simpson. » (c'est nous qui traduisons)
[72] Carmen Compte, « Les publicités : narcisses télévisuels », art. cit., p. 1.
[73] Nous reprenons cette notion de « référent commun » à Carmen Compte (*Ibid.*, p. 6), même si elle ne l'utilise pas exactement dans la même acception que nous.
[74] « Le nouveau visage du féminisme » (c'est nous qui traduisons)
[75] « Le féminisme est-il mort ? » (c'est nous qui traduisons)

Cet exemple du procès d'O.J. Simpson montrait une utilisation non passionnée de l'actualité, ce qui est le cas le plus courant. Cependant, parfois, ce type d'allusions est au service d'une prise de position de la part de l'auteur. David E. Kelley est coutumier du fait, notamment dans *The Practice / The Practice : Donnell & Associés* et *Boston Legal / Boston Justice*. Ainsi, l'épisode « Police State » (ép. VIII, 11) de *The Practice / The Practice : Donnell & Associés* est un violent réquisitoire contre le *Patriot Act*[76]. L'épisode commence par un appel téléphonique au cabinet : un jeune homme demande qu'un avocat vienne immédiatement à l'hôpital pour défendre son ami, qui a été arrêté et torturé par la police. L'incompréhension cède le pas à la terreur quand, pour les convaincre, le jeune homme tend le téléphone vers le lit de son ami qui hurle de douleur. Une collaboratrice du cabinet se rend donc immédiatement sur place et, lorsqu'elle demande à être laissée seule avec son client, elle est arrêtée et menottée à un banc. Devant ses protestations, elle apprend que son client et elle-même sont sous le coup du *Patriot Act*, que les forces de police ont donc le droit de faire ce qu'elles sont en train de faire et que, pendant quarante-huit heures, elles peuvent interroger leur suspect même en l'absence d'un avocat. Avant d'être renvoyée, elle voit qu'un policier plante une lampe-torche dans la blessure de son client à l'épaule et l'y remue, ce qui le fait hurler. Il faut noter que la réalisation de la scène ne cache rien. L'avocate a beau demander l'aide des médecins, ils lui répondent qu'ils ne peuvent rien et que le patient a été pris en charge par la police. Devant ces atteintes inacceptables au droit de la Défense, un des membres du cabinet va au FBI pour porter plainte, ce qui est impossible puisque le *Patriot Act* protège les agissements de la police dès qu'elle se met sous le couvert de cette loi. Alan Shore tente d'obtenir un mandat d'*habeas corpus*, mais échoue et n'arrive donc pas à faire libérer le jeune homme accusé, le juge refusant d'élargir le seul suspect de la police. Cependant, à la fin de l'épisode, il appert que le jeune homme n'est coupable de rien et qu'il était juste au mauvais endroit au mauvais moment. Cet épisode, par sa mise en scène très réaliste et l'effarement des avocats

[76] Le *Patriot Act* est une loi anti-terroriste votée par le Congrès américain et signée par Georges W. Bush le 26 octobre 2001. L'un de ses principaux axes est de créer des statuts d'exception et des rapprochements de procédures entre les services de renseignement extérieurs et les agences fédérales, ce qui permet de détenir sans limite et sans inculpation toute personne suspectée de projet terroriste.

auxquels le téléspectateur ne peut que s'identifier, est une charge violente contre l'administration Bush à travers la mise en intrigue des conséquences de cette loi à laquelle David E. Kelley, en tant qu'ancien avocat[77], est opposé.

L'élection de Barak Obama a aussi été l'occasion de nombreuses allusions dans *Boston Legal / Boston Justice*, d'autant que tout le monde savait qu'il s'agissait de la dernière saison de la série. Il n'y avait donc plus de risques d'annulation. Mais avant cela, les Primaires du Parti Démocrate ont fourni quelques exemples. Ainsi, dans « Indecent Proposals » (ép. IV, 18), Shirley traduit en justice son neveu, un délégué du Parti Démocrate, quand il lui annonce qu'il ne va pas suivre le vote des électeurs et donner sa voix à Hillary Clinton, et non à Barak Obama. Le juge lance d'ailleurs une réplique cinglante sur la situation politique du pays :

> I agree with Mr Shore. Whatever one wants to call this nomination process, it's anything but democratic. Two political parties pulling the strings. It's like going to a fast food restaurant and being told you can have whatever you want; the menu is fixed. That having been said, being a private organization, the DNC is free to set its own rules. The only real recourse the people have, I suppose, is to vote Republican. And everyone wonders how we ended up with the likes of George Bush. Motion denied. Everybody loses.[78]

Le constat est sévère. L'épisode « Mad Cows » (ép. V, 7) était diffusé la veille de l'élection présidentielle de 2008. Le début de l'épisode commence donc par un commentaire sur l'absence de Shirley Schmidt : le vote du Massachusetts étant acquis pour Barak Obama et Shirley ayant une résidence secondaire dans le Colorado où le résultat sera sans doute plus serré, elle s'est fait enregistrer dans ce second État afin d'essayer de peser sur l'issue du scrutin. Katie Lloyd, qui est anglaise, en profite pour poser une question, se demandant s'il ne serait pas logique que le Président soit le candidat ayant reçu le plus de voix, et non pas ayant gagné

[77] Rappelons que, comme de nombreux scénaristes américains, David E. Kelley a eu un premier métier, qu'il a mis ensuite au service de la création audiovisuelle.

[78] « Je suis d'accord avec M. Shore. Quel que soit le nom que l'on donne à ce processus de désignation, il n'a rien de démocratique. Deux partis politiques qui tirent les ficelles. C'est comme d'aller dans une chaîne de restauration rapide et de s'entendre dire que l'on peut avoir tout ce que l'on veut : le menu est fixé. Ceci dit, en tant qu'organisation privée, la Convention Nationale du Parti Démocrate est libre de fixer ses propres règles de fonctionnement. Le seul vrai recours qu'a le peuple, je suppose, c'est de voter Républicain. Et tout le monde imagine bien comment cela finira avec les succédanés de Georges Bush. Motion rejetée. Tout le monde perd. »

le plus d'États, ce à quoi on lui répond que ce serait compliqué, référence évidente au scrutin de 2000 et à l'élection controversée de Georges W. Bush. Ce même épisode est l'occasion d'une passe d'armes entre Alan Shore, démocrate, et Denny Crane, républicain. Ce dernier rentre dans le bureau d'Alan et lui signale qu'il devrait peut-être aller voter, les bureaux fermant dans quelques heures. Alan lui demande s'il va réellement voter pour McCain. Commence alors un dialogue enragé, alors qu'ils avaient décidé, au nom de leur amitié, de ne pas parler politique ce jour-là. Les deux hommes échangent, très rageusement, argument sur argument, chacun défendant ses vues politiques. Le dialogue est violent. Denny reproche à Obama de vouloir augmenter les taxes, mais ne peut qu'ensuite essayer de contrer les accusations d'Alan : Sarah Palin a beau être gouverneur, elle ne sait même pas épeler le mot *Russie* ; elle ne peut citer aucun journal qu'elle prétend lire, ni aucune décision de la Cour Suprême ; John McCain est le plus vieux candidat à des élections présidentielles, il a déjà eu quatre mélanomes, il pourrait mourir et dans ce cas, Sarah Palin prendrait la direction du pays ; il n'a aucun projet économique pour le pays… Le dialogue s'envenime, Danny scandant ironiquement « *Change ! Change ! Change ! Yes we can ! Yes we can ! Yes we can !* ». Alan lui répond alors en scandant « *Maverick ! Maverick ! Maverick*[79] ! ». À bout d'arguments, Denny sort un pistolet de *paint-ball* et tire sur Alan, qui se saisit du sien et réplique. Quand leurs collègues, effrayés par le bruit, arrivent, le bureau d'Alan et les deux personnages sont maculés de peinture verte et rose. Dans l'échange des arguments, avant que les personnages n'en viennent aux mains, l'avantage était clairement du côté d'Obama, positionnant encore une fois la série du côté démocrate, même si Denny Crane n'est pas plus ridiculisé que les autres personnages du fait de sa préférence politique. D'ailleurs, Denny avoue, à la fin de l'épisode, avoir finalement voté pour le Démocrate, tout en disant à Alan qu'il ne l'admettra jamais en public et que ce n'est pas lui qui l'a convaincu : « *Truth is, I didn't know the right choice, but these last eight years… Let's just say I knew the wrong one*[80]*.* » Cette scène d'affrontement entre Alan et Denny a même servi de bande-annonce pour le retour à l'antenne de la

[79] Ce mot signifie « franc-tireur, dissident, non conformiste » et a été constamment utilisé par les équipes de John McCain pendant la campagne pour tenter de le différencier de l'administration Bush.
[80] « La vérité, c'est que je ne sais pas quel est le bon choix, mais ces huit dernières années… Disons juste que je savais quel était le mauvais. » (c'est nous qui traduisons)

dernière saison de la série, montrant bien que ce type d'échanges, largement politisés et en prise avec l'actualité, était senti comme suffisamment attractif et représentatif de la série pour en faire la promotion. Ce genre de dispositif rejoint un autre procédé récurrent, et donc prototypique, dans la série : la rupture du quatrième mur.

B. La rupture du quatrième mur.

Ce dispositif a été décrit lors d'une fameuse rupture de quatrième mur dans l'épisode « Once More With Feeling » (ép. VI, 7) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* : Anya et Zander disent à Giles qu'ils se sont mis à chanter dans leur appartement. Anya déclare alors : « *It was like we were being watched. Like there was a wall missing in our appartment. Like there were only three walls and not a fourth wall*[81]. » Née dans les travaux de Diderot sur le théâtre[82], la notion de *quatrième mur* désigne une sorte d'écran imaginaire qui sépare les acteurs des spectateurs. Berthold Brecht préconise ensuite, dans sa théorisation du théâtre épique, la chute de ce quatrième mur pour mettre fin à l'illusion et à l'identification. Dans *L'Achat du cuivre*, il fait ainsi dialoguer un philosophe et un comédien :

> LE PHILOSOPHE : […] nous voulons abattre le quatrième mur. Du coup, la convention est dénoncée. À l'avenir, soyez sans scrupules et montrez que vous arrangez tout de manière à faciliter notre compréhension.
>
> LE COMÉDIEN : Ce qui signifie qu'à dater d'aujourd'hui nous prenons officiellement acte de votre présence. Nous pouvons diriger nos regards sur vous et même vous adresser la parole.[83]

Traditionnellement, dans les expressions de culture populaire (cinéma, bande dessinée, série télévisée), le quatrième mur est rompu soit quand le personnage

[81] « C'est comme si on nous regardait. Comme si un mur manquait dans notre appartement. Comme s'il n'y avait que trois murs, et pas de quatrième mur. » (c'est nous qui traduisons)
[82] Voir, sur l'apport des théories théâtrales de Diderot à la réflexion cinématographique, l'article de Jean-Claude Bonnet, « Diderot a inventé le cinéma » in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995, volume 18, n° 1, p. 27-33.
[83] Berthold Brecht, *L'Achat du cuivre*, 1939-40, Écrits sur le théâtre, I, L'Arche, 1972, p. 552.

s'adresse directement au téléspectateur soit quand il énonce un événement hors du cadre de la fiction et qu'il ne peut connaître (par exemple, les conditions de production du programme dont il est un personnage). Les cas se sont multipliés ces dernières années et il est parfois difficile de ne pas englober de nombreux phénomènes citationnels de l'actualité dans le phénomène de chute du quatrième mur.

Peu de séries, cependant, utilisent finalement ce procédé car il rompt fortement l'illusion référentielle. Ainsi, les séries policières ou médicales réalistes, même si elles pratiquent l'intertextualité, ne vont généralement pas jusqu'à casser la convention qui les fonde. Le plus souvent, ce dispositif est limité aux séries pratiquant le second degré et ponctuel dans son exercice. Ainsi, dans l'épisode « Get It Done » (ép. VII, 15) de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*, Buffy annonce au Principal Wood que la bouche de l'Enfer a commencé sa percolation semestrielle mais que généralement, cela se produit plutôt en mai. Il s'en étonne, demande comment cela se fait et déclare qu'il a l'impression, ces derniers temps, que les choses vont plus vite que prévu. Buffy répond alors : « *We're a little ahead of schedule*[84]. », l'épisode étant diffusé en février. Un autre cas se trouve dans sa série dérivée, *Angel*, où la rupture du quatrième mur se fait non plus par rapport au calendrier de diffusion de la série, mais en relation même avec les conditions de diffusion de la série. Dans l'épisode « Spin the Bottle » (ép. VI, 6), juste après une des coupures publicitaires, Lorne déclare : « *Those were some exciting products, weren't they ? Let's all think about buying some of those*[85]. » L'intérêt principal de cet exemple, c'est qu'il s'appuie sur la structure même du médium en tant que structure économique et qu'il met en exergue les conditions de sa propre existence puisque la seule raison d'être du personnage — et partant, du programme — est le financement de la chaîne. Joss Whedon a d'ailleurs souligné, dans le commentaire audio de cet épisode disponible dans les coffrets DVD, que la plaisanterie tombait à plat quand on le visionnait déconnecté d'une diffusion en flux. Dans *Xena : Princess Warrior / Xena la Guerrière*, c'est la mention indirecte d'un des producteurs de la série qui fissure le

[84] « Nous sommes un peu en avance sur le programme. » (c'est nous qui traduisons)
[85] « Ces produits étaient vraiment géniaux, non ? N'oubliez pas d'aller en acheter quelques-uns. » (c'est nous qui traduisons)

mur entre les acteurs et le public. L'épisode « The Play's the Thing » (ép. IV, 17) nous montre Joxer déclarant : « *I'm gonna tell my brother*[86]. » Or, le frère de l'acteur incarnant Joxer n'est autre que Sam Raimi, le cinéaste, qui était à l'époque producteur exécutif de la série. Dans ce cas, un savoir spécifique est nécessaire pour comprendre que la convention est brisée : nous retrouvons ainsi un des aspects soulignés par Umberto Eco dans son analyse de l'intertextualité élargie. Cette connaissance un peu fine du programme est souvent requise : ainsi, lorsque dans « Hostage » (ép. V, 1) de *Homicide : Life on the Street / Homicide*, Gee dit « *You know, Al, it's a good thing Russert runs off. Between her and Pembleton, it's like an episode of NASH BRIDGES around here*[87]. », il faut connaître d'abord le genre de série qu'est *Nash Bridges*, mais surtout la rivalité qui existe entre les deux séries qui sont concurrentes sur le même créneau horaire. Or, *Homicide : Life on the Street / Homicide* a toujours été, en termes d'audiences, derrière la série de CBS et le programme d'information d'ABC, *20/20*. Gee souligne ainsi comment la série continue de garder sa spécificité, qui lui fait connaître un grand succès critique lui permettant de rester à l'antenne en refusant certaines « facilités » de la concurrence. Un cas similaire s'est présenté dans un épisode de *Picket Fences / Un drôle de sheriff* de David E. Kelley, quand deux personnages ont fait une incursion dans une autre de ses productions, *Chicago Hope / La Vie à tout prix.* Dans « Rebels With Causes » (ép. III, 7), Jill et Wambaugh vont à Chicago car ce dernier a besoin d'un traitement médical spécialisé que Jill, à Rome, ne peut fournir. Ils rencontrent donc le Dr Waters, qui officie dans l'hôpital de *Chicago Hope.* Alors que Jill et Philip Waters se disputent concernant ce traitement, elle dit au chirurgien : « *Well, maybe we should go to that other hospital I heard so much about*[88]. », faisant explicitement référence au Cook County, l'hôpital de la série *ER / Urgences* qui passait au même moment, sur la même case horaire, sur NBC. Philip lui répond alors : « *We try not to talk about them that much*[89]*.* » Ici, la plaisanterie fonctionne à plusieurs niveaux : il faut d'abord, comme dans l'exemple d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*,

[86] « Je vais le dire à mon frère. » (c'est nous qui traduisons)
[87] « Tu sais, Al, c'est une bonne chose que Russert soit partie. Entre elle et Pembleton, ça commençait à ressembler à un épisode de *Nash Bridges.* » (c'est nous qui traduisons).
[88] « Et bien, nous devrions peut-être aller dans cet autre hôpital don j'ai tant entendu parler. » (c'est nous qui traduisons)
[89] « Nous essayons de ne pas trop en parler. » (c'est nous qui traduisons)

connaître les grilles de programmation des différentes chaînes. Mais il faut aussi savoir que, très tôt, *Chicago Hope / La Vie à tout prix* s'était fait distancer par sa concurrente et que les scénaristes, à partir de ce moment-là, ont multiplié les clins d'œil plus ou moins appuyés. La réplique de Philip Waters prend alors toute sa dimension, ironique à la fois envers *ER / Urgences* et envers la pratique des scénaristes de la série.

Mais s'il est une série qui a érigé la rupture du quatrième mur au rang d'art, c'est bien *Boston Legal / Boston Justice*, la dernière série juridique en date de David E. Kelley. Qu'il s'agisse du statut de la série dans la programmation d'ABC, de la structure économique de la télévision ou de référence à la réalité des acteurs, David E. Kelley s'est amusé à imaginer toutes les mises en scène possibles de ce type de réflexivité. Ainsi, dans la première saison, Alan Shore exprime par deux fois son dépit de ne pas être sur le câble : dans « An Eye for an Eye » (ép. I, 5), il dit clairement « *I want to be on cable. That's where all the best work is being done*[90]. » Plus tard, dans « A Greater Good » (ép. I, 9), alors que Paul Lewinston menace Alan de licenciement, ce dernier fait une réponse sarcastique : « *In that event I will go to cable*[91] ». Les personnages font aussi régulièrement allusion au fait qu'ils ne sont que des personnages de fiction, dans un programme scénarisé. Cela peut être fait ironiquement, comme quand Alan remarque, après un commentaire particulièrement absurde de Denny dans « Fiding Nimmo » (ép. II, 3), « *All reality, none of it is scripted*[92]. » Les scènes du balcon, en fin d'épisode, sont particulièrement propices à ce genre de répliques. Dans « Schadenfreude » (ép. II, 2), Denny se demande ainsi : « *Is the show over already ?*[93] » ; dans « Too Much Information » (ép. II, 13), c'est Alan qui déclare à Denny : « *There you are ! Hardly seen you this episode. It saddens me*[94]. » Dans « Live Big » (ép. II, 16), Denny commente l'évolution de son personnage : « *I'm tired of my Alzheimer's being a story point*[95]. » Une autre allusion à la scénarisation des épisodes est présente dans « Fat Burner » (ép. III, 15) quand

[90] « Je veux être sur le câble. C'est là qu'on fait le meilleur travail. » (c'est nous qui traduisons)
[91] « Dans ce cas, j'irai sur le câble. » (c'est nous qui traduisons)
[92] « Tout est vrai, rien n'est scénarisé. » (c'est nous qui traduisons)
[93] « On est toujours à l'antenne ? » (c'est nous qui traduisons)
[94] « Tu es là ! Je t'ai à peine vu dans cet épisode. Ça m'attriste. » (c'est nous qui traduisons)
[95] « Je suis fatigué qu'on axe le scénario sur ma maladie d'Alzheimer. » (c'est nous qui traduisons) Alan lui répond : « *This is not your story.* » (« ce n'est pas ton histoire) parce que le cas défendu par les avocats dans cet épisode concerne le suicide assisté d'une femme victime d'Alzheimer.

Dennis demande à Alan pourquoi les arguments de la partie adverse sont aussi courts, faisant ainsi référence à la réalisation de l'épisode qui, par souci d'économie narrative, se focalisait sur les arguments des héros de la série. D'autres fois, le procédé s'appuie sur les différences de statut des acteurs. Dans « The Bad Seed » (ép. V, 5), un client demande à voir l'un des associés dont le nom apparaît dans l'intitulé du cabinet. Alan s'écrie alors : « *Why wouldn't he ask for me, am I not the star of this show* ?[96] » De même, lorsqu'un figurant se pique de parler dans « Happy Trails » (ép. V, 6), la réplique ne se fait pas attendre : « *You're an extra. You don't get to talk*[97] ». Tout cela est extrêmement bien résumé par Alan dans « Can't We All Get a lung ? » (ép. III, 1) : « *These past few years I've felt this inexplicable compulsion to be somewhat redeeming… as if I were some… series regular on a television show*[98]. »

Les personnages multiplient également les références aux conditions de production et de diffusion de leur série. Ces allusions peuvent se fonder sur la connaissance globale du fonctionnement économique d'une série[99], comme dans « Squid Pro Quo » où Denny, au sujet d'une procureur très séduisante, déclare : « *I can't wait to see her next week*[100]. », pointant ainsi le rythme de diffusion du programme. De même, à la fin de la troisième saison, dans l'épisode « Trial of the Century » (ép. III, 24), les personnages marquent le fait que cet épisode est le *season finale* : Denny dit « *To the next season, my friend !* », et Alan Shore lui répond : « *I can't wait to see what we do next !*[101] » Les moments importants dans la construction d'une série sont souvent soulignés par ce type de procédé. Par exemple, par deux fois, la série brise le quatrième mur au moment du générique. Dans « New Kids on the Block » (ép. III, 2), quand Denny apprend que de nouveaux avocats vont être employés, il déclare : « O*h, please ! If there were new guys, they'd*

[96] « Pourquoi n'a-t-il pas demandé à me voir, ne suis-je pas la star de cette série ? » (c'est nous qui traduisons)
[97] « Tu es un figurant. Tu n'as pas à parler. » (c'est nous qui traduisons)
[98] « Ces dernières années, j'ai ressenti cette contrainte inexplicable d'être, d'une certaine façon, rédempteur…comme si j'étais… le personnage principal d'une série télévisée. » (c'est nous qui traduisons)
[99] Rappelons ce que disaient Tamar Liebes et Elihu Katz de ce type de connaissance dans le public américain lors de leur étude de la réception de *Dallas* (idem).
[100] « Je ne peux pas attendre la semaine prochaine pour la revoir. » (c'es nous qui traduisons)
[101] « À la saison prochaine, mon ami. » « J'ai hâte de voir ce que nous faisons après ! »

have shown up in the season premiere[102] ». Puis, il leur souhaite la bienvenue dans *Boston Legal*, et non chez Crane, Pool & Schmidt, substituant le nom de la série à celui du cabinet fictionnel. Enfin, il lance le générique, en disant « *Cue the music*[103] ». Quand la bande-son du générique commence à retentir sur les dernières images du prégénérique, conformément à la convention, les personnages ne s'en émeuvent pas et continuent ce qu'ils faisaient, sauf Jeffrey Coho qui est surpris et cherche la source de la musique. Ici, le téléspectateur doit mobiliser, outre le jeu sur le code du générique, la règle de construction scénaristique qui veut que les nouveaux personnages d'une série soient présentés lors du premier épisode de la saison, dans un souci d'efficacité et d'économie narrative et industrielle. Dans « Guantanamo by the Bay », Jerry revient au cabinet pour demander à être réembauché. Il dit à Shirley que la pensée de revenir le rend si heureux que cela lui a mis une chanson en tête[104]. Shirley lui demande alors d'en chantonner quelques mesures et Jerry commence à chanter à tue-tête la musique du générique. La bande-image du générique se lance alors et l'intégralité de la bande-son du générique de cet épisode est « doublée » par le chant de Jerry.

Les personnages se plaisent aussi à commenter, dans les dialogues, les multiples changements de programmation de la série. Dans « The Court Supreme » (ép. IV, 17), Alan demande à Denny « *Maybe we could go to Wednesdays ?*[105] », faisant allusion au passage de la série du mardi au mercredi. Ce même changement est d'ailleurs le sujet de presque tout le prégénérique de « Indecent Proposals » (ép. IV, 18) : Denny, Carl, Clarence et Whitney cherchent à caler une réunion du cabinet, qu'ils doivent déplacer du mardi au mercredi. Whitney souligne c'est impossible huit jours plus tard — en effet, la série n'était pas diffusée la semaine suivante. Les autres personnages s'étonnent de ne pas avoir été prévenus de ces changements. Whitney réplique alors : « *They told Howie in Word Processing*[106]. » Certains ont vu dans cette réplique une allusion à Howard Kurtz, célèbre éditorialiste du *Washington*

[102] « S'ils vous plaît ! S'il y avait de nouveaux personnages, nous les aurions vus dans le premier épisode de la saison. » (c'est nous qui traduisons)
[103] « Lancez la musique. » (c'est nous qui traduisons)
[104] La notion de « chanson qui rend de bonne humeur » vient d'*Ally McBeal*, une précédente série de David E. Kelley.
[105] « On pourrait peut-être y aller le mercredi ? » (c'est nous qui traduisons)
[106] « Ils l'ont dit à Howie de Word Processing. » (c'est nous qui traduisons)

Post, spécialisé dans le traitement des médias. In « Race Ipsa » (ép. II, 23), c'est le changement précédent, du dimanche au mardi, qui est souligné. Chelina dit : « *God, the last time I saw you*… » et Alan lui répond *« I think it was a Sunday, then I was taken off the air, you went off to do movies, and I got switched to Tuesdays, and*… ». Chelina finit la phrase par « *Here we are…with old footage*[107]. » La mention de « vieilles séquences » fait référence au fait que cet épisode était à l'origine prévu pour la première saison mais n'a pas été diffusé à ce moment car *Boston Legal / Boston Justice* avait été mis en hiatus pour laisser la case horaire à *Grey's Anatomy* (idem). Les séquences déjà tournées ont donc été réutilisées pour faire cet épisode de la deuxième saison, en récrivant l'histoire pour intégrer les changements de la distribution. Dans ce même épisode, un peu plus tard, Melissa met en garde Alan, qui semble tomber amoureux de Chelina, en lui rappelant qu'elle n'est qu'une *guest star*, pas une actrice régulière.

De même, la question du renouvellement ou de l'annulation de la série — qui a été, pour *Boston Legal / Boston Justice* un réel problème et David E. Kelley a dû batailler auprès du *network* pour que la dernière saison existe — est posée très naturellement par les personnages[108]. À la fin de la deuxième saison, lors de la scène du balcon de l'épisode « BL Los Angeles » (ép. II, 27), Alan porte un toast à la nouvelle saison. Denny demande alors « *Same night ?* », ce à quoi Alan répond « *I hope !*[109] ». Dans « Indecent Proposals », épisode dont nous avons déjà parlé plusieurs fois (voir *supra* au sujet des changements d'horaire), Denny s'interroge sur leur existence et leur éventuelle programmation ; Whitney lui répond qu'il faut voir avec Howie, puisque c'est avec lui que la chaîne semble communiquer. Dans la dernière saison, en revanche, les remarques tournent plutôt autour du fait qu'ils peuvent en profiter, puisqu'ils savent que de toutes façons la série n'est pas renouvelée. Ainsi, dans « Kill Baby Kill » (ép. V, 9), Denny dit à Carl : « *Carl, we need*

[107] « Mon dieu, la dernière fois qu'on s'est vus… » « Je pense que c'était un dimanche, puis j'ai été déprogrammé, vous êtes allée faire des films, et j'ai été reprogrammé le mardi et… » « Et nous voilà avec de vieilles séquences. » (c'est nous qui traduisons)

[108] Les personnages sont d'ailleurs conscients des aspects financiers de leur programme. Ainsi, dans « Patriot Acts » (ép. IV, 20), quand le juge se demande pourquoi le même cabinet représente les deux parties du procès, Denny répond : « *Saves on guest cast* » (« Des économies dans le budget des seconds rôles », c'est nous qui traduisons)

[109] « Le même soir ? » « J'espère bien ! » (c'est nous qui traduisons) Cette réplique fait également référence aux multiples changements de case horaire de la série.

to bond. It's our last season ![110] » Les personnages sont d'ailleurs de fins connaisseurs des règles de production et de programmation, par exemple en soulignant que l'épisode qu'ils sont en train de jouer / vivre est diffusé pendant la période des *sweeps*. Ainsi, quand *Boston Legal / Boston Justice* ouvre cette période en novembre 2008 avec « Mad Cows » (ép. V, 7), Alan dit « *Everywhere you look — sweeps, sweeps, sweeps !*[111] ». Dans la deuxième saison, dans « BL : Los Angeles » (ép. II, 27), Denny essaie d'extorquer un baiser à Shirley en utilisant comme argument que c'est l'épisode des *sweeps*. Les personnages font aussi mention des événements de la communauté télévisuelle : Jerry annonce ainsi, dans « Mighty Rogues » (ép. IV, 16) qu'il est tombé amoureux pendant la grève. Katie lui demande de quelle grève il parle et il lui répond « *It doesn't matter*[112] ». L'allusion est pourtant claire, puisque cet épisode était diffusé juste après le long mouvement de grève des scénaristes qui a paralysé pendant plusieurs mois Hollywood.

Nous nous arrêtons ici, mais les exemples pourraient être multipliés, chaque épisode étant l'occasion de plusieurs ruptures du quatrième mur. L'efficacité rhétorique du procédé est redoutable : le téléspectateur est au moins surpris, si ce n'est franchement amusé, de cette insolence cultivée à l'égard de toutes les conventions, y compris de celles que respectent généralement les séries désignées comme les plus inventives ou les plus dérangeantes.

Les pratiques visant à augmenter la proximité entre le public et les programmes qu'il regarde présentent donc un large spectre, du simple mimétisme de l'organisation calendaire de la vie réelle à des adresses directes en passant par des commentaires sur l'actualité qui présupposent que les personnages et les téléspectateurs ont les mêmes sources d'information et donc partagent des usages médiatiques. Les séries télévisées peuvent utiliser ces dispositifs à la seule fin d'augmenter le sentiment de connivence ou pour développer un discours ironique, voire à charge. Le risque est alors grand de voir une partie du public se détourner, mais la télévision américaine est ainsi faite que la tiédeur et le consensus dans les

[110] « Carl, nous devons nous rapprocher. C'est notre dernière saison ! » (c'est nous qui traduisons)
[111] « Où que vous regardiez — *sweeps, sweeps, sweeps* ! » (c'est nous qui traduisons)
[112] « Peu importe » (c'est nous qui traduisons)

programmes ne sont jamais très féconds ni rémunérateurs. Ce type de procédés a donc de grandes chances de se développer, car le gain en termes d'image et d'investissement du public est net, tandis que les téléspectateurs choqués par le contenu l'auraient sans doute été même sans ces exagérations.

V. Rôle et fonctionnement de l'intertextualité élargie à la télévision.

Toutes ces références, clins d'œil, citations, allusions, emprunts ont pour but premier d'augmenter la connivence avec le téléspectateur en fondant une communauté culturelle qui partage un même goût et une même connaissance d'œuvres et de pratiques. L'intertextualité vise donc deux des pôles de la rhétorique : l'ethos et le pathos, à travers une mise en œuvre complexe qui se joue sur le troisième plan, le logos, que ce travail sur le discours relève de l'intertextualité ou de l'hypertextualité. Ainsi, si nous regardons l'épisode « Psychodrama » de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix*, nous voyons bien que des citations et des références, sur différents plans du discours, sont liés afin, comme le dit le carton qui précède l'épisode, « de rendre hommage au maître du suspense, Alfred Hitchcock ». Dans cet épisode, comme dans tout le *continuum* de pratiques que nous avons exploré,

> Le lecteur est sollicité par l'intertexte sur quatre plans : sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'il puisse satisfaire à la lecture dispersée recommandée par les écrits qui superposent plusieurs strates de textes et, partant, plusieurs niveaux de lecture […][113].

L'intertextualité et l'hypertextualité ne font donc qu'exprimer le plus explicitement possible la nécessité d'une lecture « étoilée[114] » propre à tout texte :

[113] Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 68.
[114] Cette notion d'étoilement du texte vient évidemment de Roland Barthes et de *S/Z*. Voir Roland Barthes, *S/Z*.- Paris, Seuil, coll. « Points /Essais », 1976, p. 18 : « Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y

> Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine[115].

Ce « nouveau mode de lecture » est la façon moderne d'aborder le texte, qu'il soit littéraire, graphique ou audiovisuel. Il est lié à la prise de conscience que le langage ne permet pas de référer au réel lui-même, mais aux précédentes représentations de cette réalité, d'où le passage de l'imitation au vraisemblable et la notion d'illusion référentielle. Cette notion, centrale pour comprendre le projet des écrivains réalistes du XIX^{e} siècle[116] et de leurs successeurs, est primordiale dans le cadre de la fiction audiovisuelle puisque l'absence de la médiation linguistique rend encore plus présente cette illusion d'immédiateté du réel[117]. Il nous semble que le Nouveau Roman[118] et les séries télévisées contemporaines ont tous deux développé des moyens de dénoncer cette illusion référentielle, chacun avec des moyens différents[119]. Le recours à l'intertextualité généralisée est l'un des procédés mis en œuvre par la fiction sérielle télévisée. Cette distanciation de l'illusion référentielle fait écho aux débats contemporains concernant la séduction par l'image, le danger des médias et le manque de recul de certains publics face à l'image prise comme une donnée brute et vraie alors qu'elle est une construction issue d'une subjectivité

---

découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations. »

[115] Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique* n° 27, 1976, p. 266.

[116] Il n'est sans doute pas anodin que nous retrouvions ici les prédécesseurs littéraires de la série télévisée en tant que forme.

[117] Cette illusion d'immédiateté est même largement exploité par certaines séries télévisées voulant mettre en avant leur réalisme, comme *Law & Order / New York District* qui refuse par principe l'intertextualité.

[118] L'appel au Nouveau Roman peut sembler extrême ou peu pertinent à qui ne connaît pas la culture universitaire américaine. Cependant, il faut savoir que les auteurs du Nouveau Roman et les théoriciens de la Nouvelle Critique ont été, bien plus tôt qu'en France, des stars sur les campus américains. Ils sont plus largement et depuis plus longtemps que chez nous lus et étudiés et ont donné naissance à ce que l'on appelle « the French Theory », l'un des éléments majeurs des *cultural studies*. Voir, sur ce sujet, François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*.- Paris : La Découverte, 2005, coll. « Poches / Sciences humaines et sociales ».

[119] Cette conjonction de buts rappelle le lien que faisait Umberto Eco entre la culture d'avant-garde et la culture populaire dans « Tipologia della ripetizione » (art. cit.).

particulière. La série télévisée fait ainsi quasiment œuvre d'éducation populaire aux médias.

Si nous revenons à une approche rhétorique de cette *praxis* spécifique, nous pouvons voir comment cette fonction sociale est liée à une pratique industrielle et économique dans le but d'obtenir à la fois une meilleure adhésion du public et un positionnement plus efficace du programme en tant que tel dans la pratique intertextuelle des pilotes de séries télévisées. En effet, la fiction ne peut donner vie à ses personnages qu'avec ses propres armes, c'est-à-dire non pas grâce à la psychologie, mais grâce à des instruments purement textuels. C'était déjà la conclusion des auteurs du Nouveau Roman qui

> proclament révolue l'ère de Balzac et du réalisme, avec ce qu'elle véhiculait d'assurance despotique et de candeur dans la mise en forme fictionnelle. Et, évoquant le roman de facture ordinaire tel qu'il se fonde sur une histoire racontée, Robbe-Grillet de noter : "Il lui faut […] réussir à persuader le lecteur que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment à des personnages réels, et que le romancier se borne à rapporter, à transmettre, des événements dont il a été le témoin. Une convention tacite s'établit entre le lecteur et l'auteur : celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue." C'est tout un rapport au romanesque qui est ainsi contesté. Il ne s'ensuivra pas que l'ambition mimétique soit forclose à jamais ni que la logique narrative élémentaire ait définitivement sombré. Mais, outre qu'il inscrira incertitude et soupçon dans son propre discours, le Nouveau Roman postulera qu'il n'est de représentation que travestie et que celle-ci est toujours porteuse d'autres sens que ceux qu'elle affiche. Nous saurons avec lui que les personnages ne sont que des êtres de papier, dont toute la réalité se résume à la somme des énoncés qui, dans un texte donné, les qualifient[120].

Les séries télévisées contemporaines, pour leur part semblent avoir fait le choix de l'intertextualité pour définir textuellement leurs personnages car elle est un moyen de construire rapidement et sûrement une identité fictionnelle pour les personnages. Cela peut expliquer que les références intertextuelles soient

[120] Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Essais », 2000, p. 33-34. Notons que ce genre de procédé, cependant, existait avant le Nouveau Roman. Ainsi Queneau, dans *Le Chiendent*, proposait un personnage aussi fin qu'une feuille de papier, qui acquérait un corps au fur et à mesure qu'il gagnait de l'épaisseur romanesque, mettant ainsi en fiction la célèbre formule cartésienne, « Je pense, donc je suis ».

extrêmement nombreuses dans les épisodes pilotes des séries télévisées. Rappelons que le pilote est le premier épisode d'une série et qu'il doit donc rapidement poser l'atmosphère de la série, ses personnages et son concept, afin d'accrocher, dans un premier temps, les directeurs de la fiction des chaînes et, dans un second temps, les téléspectateurs.

Dans la série *Monk* (idem), par exemple, le personnage principal, qui est un ancien inspecteur de police mis au placard à cause de ses TOC et résolvant des cas impossibles grâce à l'extrême attention qu'il porte à des détails indifférents en relation avec ses troubles, est défini tour à tour à travers des références à *Rain Man* et à Sherlock Holmes et la relation entre Adrian Monk et Sharona Flemming, son infirmière-assistante, est comparée à celle entre Superman et Loïs Lane et à celle entre Ginger Roger et Fred Astaire. De même, lorsque Andrew, le fils de Bree Van de Kemp[121], dit à sa mère : « *You're the one with the problem, all right. You're the one who's acting she's running for mayor of Stepford*[122] », la référence au film *The Stepford Wives* — dans lequel les femmes de la ville de Stepford sont aussi parfaites que Bree et se révèlent être des robots — permet de cerner immédiatement le personnage, dont la rigidité psychologique et l'intériorisation du jeu social sont des critères définitoires de premier plan. Dans un tout autre genre, la comparaison faite, dans le pilote de *The Pretender / Le Caméléon*, entre Sydney et le Dr Frankenstein permet de poser très rapidement les enjeux de la série : Jarod est une créature extrêmement intelligente construite par une sorte de savant fou ; la relation entre le créateur et la créature sont indestructibles[123] ; Sydney a les mêmes remords que le Dr Frankenstein. Dans le cas de *My So-Called Life / Angela, 15 ans*, la référence n'est plus ponctuelle, mais traverse tout l'épisode : Angela étudie en classe le *Journal* d'Anne Frank ; elle fait plusieurs rapprochements entre leur vie, leur état d'esprit et leur adolescence et finit par voir le livre comme une métaphore du fait de grandir, sujet qui est au cœur de la série et des interrogations de la jeune Angela et de ses amis.

[121] Nous parlons évidemment ici du pilote de *Desperate Housewives* (idem).
[122] « C'est toi qui as un problème. Tu te comportes comme si tu étais en campagne pour la mairie de Stepford. » (c'est nous qui traduisons)
[123] D'ailleurs, dans presque chaque épisode, Jarod appelle secrètement Sydney : la relation entre ces deux personnages sort du cadre qui avait été strictement établi par le Centre.

Avec ce dernier exemple, nous nous trouvons à la confluence de la construction du personnage et de la thématique ou du type de traitement adopté. En effet, l'intertextualité, dans les épisodes pilotes, peut également être utilisée pour construire une ambiance, se démarquer d'un genre de production ou, au contraire, s'inscrire dans une continuité et un héritage. Le fait qu'une des héroïnes de *Without A Trace / FBI Portés disparus*, porte le nom de Samatha Spade est justifié, dans l'économie narrative, par l'admiration que la mère du personnage porte à Humphrey Bogart et au *Faucon maltais*. Cependant, la série se place clairement dans une thématique très proche de l'univers de Dashiell Hammett : personnes disparues, identités perdues ou oubliées, personnes disparaissant d'un coup pour commencer une nouvelle vie sous un nouveau nom[124], enquêteurs rudes et énigmatiques… De même, les différentes œuvres auxquelles il est fait référence dans le pilote de *Harsh Realm* (idem), bien qu'issues de différents univers, mettent en place les grandes orientations de la série : le personnage principal, Thomas Hobbes, est défini à la fois par son propre nom — qui renvoie au philosophe de l'état de nature et de *bella omnium contra omnes* — et par le double renvoi à la tradition des *comic books* et à la geste arthurienne, puisque le siège qu'utilisent les militaires pour passer du monde réel au Royaume porte sur ses bras les mentions « *siege* » et « *perilous* ». En effet, les X-Men utilisent un portail interdimensionnel nommé ainsi[125] ; ensuite, ce qui est visé à la fois par *Harsh Realm* et *The X-Men* est évidemment la geste arthurienne. Le Siège périlleux est en effet le siège vacant placé à la droite du roi autour de la Table Ronde et seul le chevalier ayant conquis le Graal pourra s'y asseoir. Est ainsi dressé un parallèle entre la quête du Graal et le renversement de Santiago, qui place le personnage de Tom Hobbes dans une perspective religieuse et sociale[126]. Enfin, la troisième œuvre convoquée dans cet épisode pilote est *Apocalypse Now* : la scène dans laquelle le capitaine Benjamin L. Willard prend ses ordres est recréée quand Tom se fait expliquer sa propre mission ; dans les deux cas, leurs officiers supérieurs sont en train de manger quand leur subordonné arrive sur leur convocation. Le tissage de ces différentes références permet ainsi de définir

[124] C'est précisément l'histoire de Flitcraft dans le septième chapitre du *Faucon maltais.*
[125] Rappelons que *Harsh Realm* est, à l'origine, un *comic book*, de même que *The X-Men*.
[126] Pour plus de détails à ce sujet, voir notre article « Chris Carter paranoïaque ? Le complexe sémantique de la perte comme vecteur herméneutique et créatif » in *Raison Publique* n°11 (art. cit.).

rapidement les enjeux du personnage et les type de traitement de la fiction (l'armée étant, comme dans les autres œuvres de Carter, une incarnation du mal et une cause du malheur de la société).

Évidemment, l'usage de l'intertextualité peut ne pas toucher la construction des personnages ou du traitement fictionnel adopté, mais uniquement servir à positionner rapidement la série elle-même par rapport à ses prédécesseurs télévisuels, mais aussi littéraires ou cinématographiques. Dans l'univers extrêmement concurrentiel de la télévision, faire ce travail à travers le recours à l'intertextualité a plusieurs avantages : il est ainsi beaucoup plus léger, il passe par la construction d'une connivence avec le téléspectateur et crée donc, dès le début, des liens particuliers avec ses récepteurs. Ainsi, l'épisode pilote de *Roswell* (idem) propose-t-il trois références à des histoires liées aux extraterrestres : Liz cite tout d'abord Sigourney Weaver, célèbre pour son rôle dans les différents films *Alien* (qui est peut-être aussi citée pour sa prestation dans le film *Galaxy Quest*, mettant en scène des acteurs sur le retour qui n'arrivent pas à se détacher de leur rôle dans une série de *space opera* et qui sont appelés à l'aide par de vrais extraterrestres qui ont pris leur série pour des documents historiques ; ils s'en sortentront grâce à l'aide de leurs fans qui connaissent leurs aventures par cœur et sont une mémoire vivante de la série) et Will Smith, qui a joué aussi bien dans *Men in Black* que dans *Independance Day*. Ensuite, Max pointe son doigt vers le ciel pour indiquer à Liz le lieu d'où il vient : or, ce geste était déjà fait par le personnage Jorge Conception dans l'épisode « Little Green Men » (ép. II, 1) de *The X-Files / Aux frontières du réel*. La relation peut paraitre très mince, mais David Nutter a réalisé à la fois le pilote de *Roswell* (idem) et cet épisode de *The X-Files / Aux frontières du réel*. En outre, ce plan, dans *Roswell* (idem), a une grande importance du fait qu'il est repris dans le générique même de la série et donc répété chaque semaine. Deux de ces clins d'œil sont évidents et, étant donné leur forme verbale, sont normalement perçus par tout téléspectateur. En revanche, la citation de David Nutter nécessite une compétence bien plus profonde, quoique sans doute acquise par beaucoup des téléspectateurs de la WB, plus jeune que sur les réseaux historiques et rompu à la gymnastique mentale de l'intertextualité élargie. Le cas est bien différent pour *The Shield* (idem), où une réelle connaissance des coulisses est nécessaire pour appréhender le fait même qu'il y a allusion : la présence conjointe de Reed Diamond et de Max Perlich, associée à celle de Clark Johnson derrière la caméra, place clairement la série dans

la lignée d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*, d'ailleurs moins en termes de thématique qu'en termes de réalisation et d'originalité revendiquée. La chaîne diffusant *The Shield* (idem) étant FX, nous pouvons faire l'hypothèse que ces clins d'œil plus que discrets sont à mettre en relation avec le fait que la chaîne avait, à cette époque, développé une programmation destinée à se différencier de ses concurrentes et que cette intertextualité très fine participait du positionnement du réseau et, ainsi, du travail éthique au sens technique. Une seconde allusion, sur le plan de la narration, est présente aussi dans cet épisode : il s'agit du film *Serpico*, qui narre la croisade d'un policier new-yorkais contre la corruption de ses pairs. Il est trahi dans une opération de la police lors de laquelle il frôle la mort en recevant dans le visage un projectile d'arme à feu. Terry Crowley connaîtra une fin plus tragique, mais les similitudes sont frappantes.

Nous ne nous sommes jusqu'à présent intéressés qu'aux épisodes pilotes qui ont pour rôle de présenter la série et donc, de la positionner rapidement par rapport à ses concurrentes. Cependant, nous pouvons aussi trouver ce genre de phénomènes soit lors de l'introduction d'un nouveau personnage, soit lors des épisodes appelés « *season premiere* », c'est-à-dire les épisodes ouvrant une nouvelle saison. Dans le cas des séries télévisées proposant à chaque saison un arc global, comme *The Shield* (idem) — la série dans son intégralité suit la Brigade de choc, mais chaque saison s'intéresse à une difficulté spécifique qu'elle rencontre —, l'intertextualité permet de communiquer au téléspectateur la nouvelle orientation de la saison. Ainsi, dans le premier épisode de la cinquième saison de *The Shield* (idem) intervient un nouveau personnage, Jon Kavanaugh, qui est un lieutenant de l'IGS. Ce dernier, quand il s'oppose à David Aceveda, lui propose un chewing-gum. Ce dernier refuse. Il lui explique alors que, si l'on attend suffisamment longtemps, la personne à qui l'on offre un chewing-gum finit par le prendre, ce qui est le signe qu'elle ne supporte pas la pression et craquera lors d'un interrogatoire. Kavanaugh, d'ailleurs, réutilisera ce procédé plusieurs fois dans la saison, avec d'autres personnages. Or, ce geste et son interprétation sont issus d'un film classique britannique, *The Third Man*, dans lequel Holly Martins (incarné par Joseph Cotten), dans un ascenseur, tend un chewing-gum à un homme qui refuse d'abord, puis, au bout d'un moment, l'accepte. Holly sait alors que cet homme craquera et lui donnera les informations qu'il détient.

Tous ces effets de citation, de reprise, de références font donc de la série télévisée un genre palimpseste, qui s'inscrit dans l'encyclopédie de la culture populaire et dans la bibliothèque de la culture institutionnelle. Les effets rhétoriques sont multiples, notamment en ce qui concerne l'ethos et le pathos : à l'image du producteur du discours, qui sort grandi de ce jeu permanent avec les références, tant sur le plan des savoirs que de son savoir-faire, répond le plaisir de plus en plus grand du public, qui navigue dans cet univers. D'autre part, ce public ne se sent jamais écrasé par ce déploiement, puisque, si la citation n'est pas reconnue, il reçoit le discours de façon uniquement textuelle, et non pas intertextuelle. Nous pouvons donc dire que, du point de vue du producteur de discours, ce type de dispositif ne peut être que positif : dans le cas d'une réception textuelle, le public ne perd rien ; dans le cadre d'une réception intertextuelle, ce dernier prend davantage de plaisir, condition nécessaire à la fidélisation dans l'univers économique concurrentiel de la télévision. Enfin, ce type de jeu provoque un discours des téléspectateurs qui vont échanger entre eux au sujet des références qu'ils auront vues ou cru voir : dans la perspective d'une stratégie marketing, tout ce qui peut provoquer du « buzz » est bienvenu.

Tous ces éléments avaient mis en lumière par quelques chercheurs, même si ce n'était pas forcément relié à une théorie rhétorique et s'ils réservaient cette analyse à quelques séries particulières. Ainsi, Tanya Krywinska a-t-elle écrit au sujet de *Buffy the Vampire Slayer / Buffy contre les vampires* :

> Jokes, as well as direct or indirect references to other shows [or novels] are part of a common cultural vocabulary that connects characters to a broader "real" world culture. Such references lend the series a greater sense of meaningfulness, timeliness, and textual richness, further encouraging discussions between viewers and helpig to interlace the [show's universe] with everyday life[127].

[127] Tanya Krywinska, « Hubble-Bubble, Herbs and Grimoires : Pratical Magic and Witchcraft in *Buffy : The Vampire Slayer* », in Rhonda V. Wilcox et David Lavery (dir.), *Fighting The Forces : What's at Stake in* Buffy The Vampire Slayer.- Boulder, CO : Rowman and Littlefield, 2002, p. 190 : « Les plaisanteries, aussi bien que les références directes ou indirectes à d'autres programmes ou à d'autres romans, font partie d'un vocabulaire culturel commun qui relie les personnages à une culture

Nous pensons, après cette étude, que ce type de réflexion peut s'appliquer à toutes les séries télévisées américaines ou, du moins, anglo-saxonnes, c'est-à-dire aux fictions qui se font jour dans des pays où une réelle culture populaire existe, ce qui exclut encore la France. Bien plus, cette prédominance des jeux intertextuels a même été interprétée en termes sociaux, dans la mesure où ils traduiraient dans la fiction la complexité du monde qui nous entoure :

> La ripetizione, infatti, appare presente ed essenziale, nelle sue varie forme, nelle produzioni letterarie valide e sembra corrispondere a funzioni importanti nella conoscenza, nel comportamento, nella communicazione. Può essere forse considerata uno strumento per affrontare la complessità e il mutamento e può forse essere abbandonata nei momenti di maggior equilibro psico-sociale, individuale o collettivo. Se ciò è vero, le nuove tendenze dell'estetica della ripetitività, post-moderna, nonché il lungo lavoro di formalisti, strutturalisti, semiologi, indirizzato a individuare ricorrenze non devalorizzanti, si profilano anche come espressione di une sensibilità culturale e sociale sulla quale occorre riflettere[128].

Dans la perspective de la rhétorique comme *praxis* sociale, cette approche est intéressante puisqu'elle lie le monde social et le discours télévisé fictif. Autour de la culture encyclopédique mise en œuvre dans ces textes, nous retrouvons les réflexions de Perelman sur la visée conservatrice du discours épidictique, de même que les analyses déjà développées au sujet du texte littéraire autour de l'idée de rhétorique restreinte. Cependant, il nous semble que nous pouvons aussi y retrouver

---

plus large du monde "réel". De telles références confèrent aux séries un plus grande profondeur de signifiance, d'à-propos et de richesse textuelle, en encourageant vivement les discussions entre les téléspectateurs et en aidant à entrelacer l'univers du programme et la vie de tous les jours. » (c'est nous qui traduisons)

[128] Graziella Pagliano, « Ripetitività, produzione culturale e letteratura », in Francesco Casetti (dir.), *L'Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, op. cit.* : « La répétition, en fait, paraît présente et essentielle, dans ses différentes formes, dans les productions littéraires valorisées et semble correspondre à des fonctions importantes dans la conscience, dans le comportement, dans la communication. Elle peut être considérée comme un instrument pour affronter la complexité et le changement et peut être abandonnée dans les moments de plus grand équilibre psycho-social, individuel ou collectif. Si cela est vrai, les nouvelles tendances de l'esthétique de la ripétitivité, post-moderne, de même que le long travail des formalistes, des structuralistes, des sémiologues, orienté vers la localisation de répétitions non dévalorisantes, se profilent aussi comme l'expression d'une sensibilité culturelle et sociale sur laquelle il faut réfléchir. » (pp. 90-91, c'est nous qui traduisons).

des éléments de la pensée de Sullivan[129] : il y a, à travers ce jeu, une fonction éducative, fût-ce au sujet de la culture populaire, et une fonction cérémonielle, étant donné la récurrence de ces jeux dans les fictions télévisées en général, et dans certaines d'entre elles plus particulièrement, comme *Dream On* (idem), *Chicago Hope / La Vie à tout prix* ou *Boston Legal / Boston Justice*. Dans notre introduction, nous avons rapproché série télévisée et éloquence d'apparat, en énonçant certaines limites. Il nous semble que, à travers le problème de la référence, nous pouvons enrichir cette perspective : les citations sertissent le discours télévisuel et renvoie une image valorisée et valorisante de l'actant émetteur α, donc entre autres de l'institution qui permet le discours, c'est-à-dire de la chaîne de diffusion. Nous avons donc, à travers ces pratiques, à la fois une valeur ajoutée, ce qui relève de l'esthétique, un commentaire métadiscursif, que nous pouvons rapprocher de la visée éducative, et un commentaire social, qui est le cœur même de l'épidictique.

[129] Dale L. Sullivan, « The Ethos of Epideictic Encounter », art. cit.

Conclusion
La télévision au second degré

L'Interdiscursivité et l'intertextualité sont donc devenues des procédés majeurs dans la création des séries télévisées contemporaines. Si, comme nous l'avons montré, la série dérivée est une forme très ancienne de la télévision, et ce même pour les configurations dites modernes comme les franchises fondées sur le logos, cela est sans doute dû à l'ancienneté du procédé littéraire : la série télévisée ne fait que reprendre des dispositifs éprouvés. Historiquement, le *spin off* a connu des vagues d'expansion et de repli, en fonction de la situation économique de la télévision. Ces dernières années, nous notons, parallèlement à l'émergence de la figure du producteur[1], la multiplication de franchises. Même si toutes ne sont pas explicitement fondées sur la seule figure du producteur, elles y font toutes plus ou moins appel :

[1] Voir Alain Carrazé, *Les Séries télé, op. cit.*, p. 128-129.

ainsi, les séries dérivées de *CSI : Crime Scene Investigation / Les Experts*, fondées sur un déclaque narratif, profitent quand même de la position de garant de Jerry Bruckheimer. C'est à partir de cette notion forte d'auctorialité que peut se comprendre, en termes d'éthique dans une rhétorique épidictique, le développement de réalité alternative partagée entre plusieurs séries. Ce n'est pas un hasard si ce n'est que récemment que ce genre de construction est apparu. C'est la pratique intertextuelle initiée dans les années 1980 et tentaculaire aujourd'hui qui a éduqué le téléspectateur à déchiffrer de tels textes nourris d'une encyclopédie toujours plus fournie, car tous les jours apparaissent des épisodes qui pourront devenir une nouvelle source d'allusions.

Bien mieux, l'actualité, par le biais de son traitement médiatique, a fait son entrée dans la culture de « l'honnête téléspectateur » qui a, par une forme d'acculturation, acquis une intelligence[2] télévisuelle qui lui a donné les clefs de la construction du sens, toujours plus complexe, dans ces programmes, puisqu'elle intègre désormais tout le spectre des pratiques réflexives. Alors que l'amateur « moyen » de séries télévisées, à l'époque de *Dallas* (idem), connaissait le rôle des studios, des contrats liant acteurs et maisons de production et la logique globale de la programmation, son descendant a non seulement une connaissance fine de ces détails, mais encore un savoir quasi-professionnel sur le sujet, pouvant disserter sur les accords entre tel et tel studio, les stratégies développées par les différentes chaînes pour les *sweeps* ou les défauts d'écriture de tel arc narratif dans une série télévisée donnée.

Cependant, il ne faut pas se méprendre : cette connaissance n'a pas été acquise par des recherches ou des lectures académiques (ou alors, c'est à la marge, sur un point précis), mais par la pratique. La première d'entre elle est le visionnage quotidien ou hebdomadaire de séries télévisées, à travers lesquelles, consciemment ou non, le téléspectateur s'approprie un savoir technique sur la construction des épisodes en actes, par exemple, ou sur les règles de création d'un générique : par confrontation des différentes réalisations proposées dans les dizaines de séries vues par une personne, cette dernière fait émerger des schémas abstraits, des structures

[2] Évidemment, le mot est à prendre au sens de son étymon *intellego*.

signifiantes qui lui permettent d'analyser ce qu'il voit. Mais la vraie révolution vient d'ailleurs : c'est par l'échange avec d'autres amateurs et surtout, dorénavant, avec des professionnels[3], que le fan approfondit ses connaissances. Cela permet aux scénaristes, réalisateurs et producteurs de proposer de nouveaux jeux intertextuels et réflexifs, qui viennent grossir le savoir déjà acquis et proposer de nouvelles bases qui serviront à de nouveaux détournements ou propos ironiques. Nous n'en sommes plus au dernier épisode de *Magnum P.I. / Magnum*, qui, après un montage de photos et de passages marquants, montre le personnage principal prendre une télécommande, regarder le téléspectateur droit dans les yeux et lui dire au revoir avant d'appuyer sur le bouton pour éteindre l'écran. Maintenant, les héros de nos séries discutent doctement de l'impact des *sweeps* sur le déroulement des intrigues qu'ils vivent, voire tentent d'obtenir des faveurs sexuelles d'un autre personnage en lui expliquant que cela fera augmenter l'audience, et donc les recettes publicitaires de la chaîne. Nous voyons une image de nous-mêmes dans des fans mis en scène dans les séries. Cette dernière image est peut-être d'ailleurs la plus parlante : le téléspectateur est désormais un réel *acteur* non seulement dans la construction du sens de la série, comme dans toute réception d'un objet culturel, mais aussi dans sa création même.

[3] Ce phénomène a d'abord été lié à l'émergence d'une presse professionnelle, puis d'une presse spécialisée à destination du grand public. Mais c'est l'essor de l'Internet qui va multiplier et accélérer les échanges. Certains producteurs vont même venir sur certains sites pour échanger avec leurs fans. Aaron Sorkin, dans « The U.S. Poet Laureate » (ép. III, 16 de *The West Wing / À la Maison Blanche*) fera même allusion à la façon dont il a été reçu sur un forum, à travers une mésaventure arrivée à Josh et réglée par C.J. qui comparera le site à *Vol au dessus d'un nid de coucous*.

Conclusion

Du « temps de cerveau disponible » ?

En donnant ce titre provocateur à notre thèse, nous voulions signifier que, contrairement à une idée encore assez répandue en France au sujet de la télévision américaine, les séries télévisées contemporaines étaient loin d'être des divertissements de mauvaise qualité et d'un piètre niveau culturel. De ce point de vue, notre réponse à cette question est claire et nette : non, le temps passé à regarder de tels programmes n'est pas une jachère intellectuelle. Mais ce n'était pas le seul but que nous avions : ce qui a choqué dans les propos de M. Le Lay, c'est l'aspect économique. Il osait dire ce qui n'est rien d'autre qu'une vérité largement acceptée par tous nos voisins d'outre-Atlantique, y compris les intellectuels. La télévision est une industrie dont le premier but est de faire rentrer des recettes publicitaires pour verser des dividendes aux actionnaires. Et cela n'est pas honteux. Nous pourrions disserter longuement sur l'origine de cette différence fondamentale entre nos deux sociétés. Peut-être est-ce l'ultime

manifestation de la différence fondamentale entre une culture catholique, dont la vision du travail est entachée du Péché originel, et la perspective protestante où le travail est une valeur nécessaire à l'homme[1] ? Ou alors le dernier affrontement entre la vision romantique d'un génie créateur et l'image de l'artiste-artisan, besogneux et perfectionniste ? Quoi qu'il en soit, cette dichotomie existe et a, à nos yeux, marqué même les orientations de recherche sur les objets de culture populaire. Mettre en avant la formule de M. Le Lay dès notre tire, c'était donc dire aussi que nous opterions pour une approche industrielle des processus mis en œuvre dans les séries télévisées.

La rhétorique nous a donc permis de les prendre en compte en redonnant à cette dernière son statut originel de *praxis* sociale. Nous avons ainsi montré comment la connivence était devenue le maître-mot de la télévision contemporaine. Un dialogue ininterrompu est né entre les programmes et le public, dialogue fondé sur la connaissance préalable des codes et des références qui servent ensuite de tremplin au détournement, au pastiche, à l'ironie. Les seuils, puisque un certain nombre d'entre eux sont très facilement identifiables, ont été les premiers éléments de la série télévisée à connaître ces altérations à visée ludique. Ainsi, la pratique intertextuelle du titre d'épisode a sans doute été précurseur du déferlement de ces jeux dans l'ensemble de l'épisode, qui devient un texte centon. La télévision devient ainsi un palimpseste perpétuel fondée sur une encyclopédie grandissant chaque jour. La rupture du quatrième mur, qui crée une métalepse, se rapproche ainsi du fonctionnement des seuils parce qu'aussi bien la métalepse que les seuils « favorisent la rencontre, le frottement, voire la confusion des mondes réel et fictif[2] ». :

> La présence ou l'absence auctoriale, la confusion des mondes narré et narrant, les transgressions narratives sont les procédés constitutifs du rapport que l'auteur construit avec le lecteur, de sa conception de la littérature en général et de sa propre pratique d'écriture en particulier. Parce que c'est l'auteur qui s'adresse au lecteur en sa qualité de créateur des

[1] Voir par exemple Max Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*.- Paris : Gallimard, 2004.
[2] Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction » in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://aad.revues.org/index671.html, p. 4.

> personnages et d'organisateur du récit, et non le narrateur qui raconte l'hsitoire des personnages comme s'ils existaient vraiment, nous sommes avec la métalepse essentiellement confrontés à une interrogation sur le positionnement de l'auteur par rapport à son œuvre et au lecteur pour qui il écrit. Or, c'est bien dans ce rapport que s'élabore en partie l'image de soi de l'auteur dans le texte[3].

La confusion des mondes, à travers les seuils et la métalepse, aboutit ainsi à la connivence avec le public, qui a ici pour objectif de le fidéliser et de pérenniser les recettes publicitaires. Mais cette familiarité ne peut se fonder que sur ce que nous avons appelé l'intelligence télévisuelle, c'est-à-dire la capacité du récepteur à déceler, par un processus d'acculturation largement inconscient, derrière les réalisations spécifiques le schéma originel et l'abstraction matricielle. La grande force des séries télévisées américaines est d'être construites de telle façon qu'une lecture à deux niveaux est toujours possible : ainsi, le public le moins « télé-éduqué » n'est pas exclu du divertissement, ce qui lui permet d'accéder à l'apprentissage progressif des normes industrielles et culturelles utilisées dans l'écriture et la création de ces programmes. Ces connaissances acquises l'autorisent, dans un premier temps, à prendre davantage de plaisir lors du visionnage de séries télévisées puis, dans un second temps, à les partager ou les affiner en lisant des textes critiques ou en en produisant. À la conversation « badine », autour d'un café ou dans le bus, des derniers rebondissements des héros dont nous suivons les aventures se substitue un discours d'expertise plus ou moins développé, qui renforce l'appartenance culturelle au groupe. La série télévisée devient ainsi véritablement un rituel, non seulement de consommation (regarder son épisode chaque semaine), mais aussi au sens que la rhétorique épidictique donne à ce mot : elle permet de créer une communauté réunie autour de valeurs partagées, ces valeurs pouvant être comprises, dans le cadre d'une réorientation de l'ethos, comme une consubstantialité. Et, en reprenant les analyses de Michèle Bokobza Kahan, nous devons arriver à la conclusion que cette interrogation sur la position de l'auteur (avec toutes les précautions que nécessite cette notion quand on parle de télévision) et sur le lien qu'il entretient avec le récepteur rejoint l'idée que nous avons déjà développée d'un rassemblement,

[3] *Ibidem.*

parfois, en une même puissance actantielle, de l'actant émetteur α et de l'actant récepteur α.

Les conclusions de ce travail nous semblent avoir, outre leur participation à la construction du savoir, deux applications possibles. D'abord, en montrant les processus mis profondément en œuvre dans les séries américaines saisies historiquement et culturellement, elles peuvent sans doute intéresser les professionnels français. En effet, la fiction télévisée française ne trouvera sans doute pas son salut en singeant les productions américaines (ou les productions européennes copiant les *dramas*, comme *R.I.S.*), mais en reproduisant les logiques profondes, d'ailleurs assimilées par les téléspectateurs français du fait de la grande exposition des séries télévisées américaines, sur un substrat national. Ainsi, par exemple, un scénariste-réalisateur comme Hervé Hadmar, qui s'appuie à la fois sur l'industrialisation et les techniques propres aux productions d'outre-Atlantique et sur des références culturelles — y compris télévisées — et des interdiscours proprement français ou francophones, propose des œuvres qui renouvellent la forme de la série télévisée française en ouvrant une voie originale. Sur Canal Plus, le travail d'incubateur de talents que mènent la Parisienne d'Images et La Fabrique avec *La Nouvelle Trilogie* est aussi un signe de ce changement de perspective. Enfin, la jeune génération de créatifs cite de plus en plus, dans leurs influences, des séries françaises patrimoniales, ce qui est, d'après nous, une étape nécessaire pour le renouveau de la série télévisée française.

L'autre exploitation possible de ces travaux est l'alphabétisation télévisuelle. L'éducation aux médias est depuis longtemps une préoccupation du Ministère de l'Éducation Nationale ou de la Délégation Française auprès de l'UNESCO et, si les réponses apportées semblent satisfaisantes pour l'usage de l'Internet ou la décodage de la presse (écrite, radiodiffusée ou télévisée), elles sont clairement insuffisantes pour le reste des programmes. Cela est sans doute lié au manque de formalisation, d'outils théoriques et de réflexions spécifiques sur ces objets. Or, une didactique ne peut être créée qu'à la condition qu'il existe des savoirs savants sur la transmission desquels réfléchir. Ces derniers, concernant les séries télévisées, font cruellement défaut. Des approches telles que les nôtres peuvent, à notre sens,

proposer *in fine* des méthodologies, des concepts, des grilles d'analyse qui permettraient de faire entrer de plain-pied dans les classes les problématiques de la lecture des médias, de *tous* les médias et de *tous* les types de discours qu'ils peuvent produire, puisque notre méthode est reproductible sur d'autres genres de programmes[4].

[4] À titre personnel, quand nous étions professeur de français dans le second degré français, nous avons ainsi initié à l'argumentation des élèves de quatrième, dans un collège Ambition Réussite, à travers une analyse stylistique des émissions de télé-achat.

Bibliographie

I. Séries étudiées.

Il n'existe pas aujourd'hui de normes de référencement unifiées pour les programmes de télévision. Nous avons donc décidé de référencer les programmes que nous citons de la manière suivante :

Nom de la série en VO / *Nom de la série en VF*.- Pays de production : chaîne de première diffusion dans le pays d'origine, années de diffusion dans le pays d'origine ; chaîne de première diffusion en France, année de première diffusion en France ; créé par … ; producteurs exécutifs ; maisons de production.

Dans le cas où le programme est toujours en cours de diffusion, dans le pays de production, au 30 août 2009, l'année de première diffusion dans le pays d'origine est suivie du signe +.

D'autre part, plus les séries sont anciennes, plus les informations que nous donnons pour identifier les fictions télévisées sérielles sont difficiles à réunir (dans certains cas, il n'existe même plus de bandes, les chaînes les ayant réutilisées ou détruites ; en effet, à cette époque, ces productions n'étaient, dans l'esprit des gens, qu'éphémères et il était impensable qu'on puisse les archiver et qu'elles puissent, un jour, intéresser des universitaires ou même le grand public lors d'une rediffusion).

Dans ce cas, les informations manquantes sont signalées par des points d'interrogations

A. Corpus primaire.

1) *Alias / Alias*.- États-Unis : ABC, 2001-2006 ; M6, 2002 ; crée par J.J. Abrams ; J.J. Abrams, Jeffrey Bell (I), John Eisendrath, Alex Kurtzman, Jeff Melvoin, Ken Olin, Roberto Orci ; Touchstone Television, Bad Robot.
2) *Ally McBeal* / *Ally McBeal*.- États-Unis : Fox, 1997-2002 ; Téva, 1998 ; crée par David E. Kelley ; David E. Kelley et Bill D'Elia ; David E. Kelley Productions, 20th Century Fox Television.
3) *Angel / Angel*.- États-unis : WB, 1999-2004 ; TF1, 2001 ; créé par Joss Whedon et David Greenwalt ; Sandy Gallin, David Fury, Jeffrey Bell, Gail Berman, Joss Whedon, David Greenwalt, Fran Rubel Kuzul, Kaz Kuzui, Tim Minear ; Mutant Enemy, Zuzui Enterprises, Sandollar Television, 20th Century Fox Television, David Greenwalt Productions.
4) *Beverly Hills 90210 / Beverly Hills*.- États-Unis : FOX, 1990-2000 ; TF1, 1993 ; créé par Darren Star ; Michael Braverman, John Eisendrath, Jessica Klein, Larry Mollin, Jason Priestley, Charles Rosin, Aaron Spelling, Darren Star, E. Duke Vincent, Paul Waigner, Steve Wasserman ; Spelling Productions, Torand Productions Inc.
5) *Boston Legal / Boston Justice*.- États-Unis : ABC, 2004-2008 ; 13ème Rue, 2006 ; créé par David E. Kelley ; Bill D'Elia, Scott Kaufer, David E. Kelley, Janet Leahy, Jeff Rake ; 20th Century Fox Televsion, David E. Kelley Productions.
6) *Boston Public / Boston Public*.- États-Unis : FOX, 2000-2004 ; France 2, 2002 ; créé par David E. Kelley ; Jason Katims, David E. Kelley, Jonathan Pontell ; 20th Century Fox Televsion, David E. Kelley Productions.
7) *Buffy : The Vampire Slayer / Buffy contre les vampires*.- États-Unis : WB, 1997-2001, UPN, 2001-2003 ; Série-Club, 1998 ; créé par Joss Whedon ; Joss Whedon, Sandy Gallin, Gail Berman, Fran Rubel Kuzui, Kaz Kuzui, Rob Des Hotel, Dean Batali ; Mutant Enemy Inc., Kuzui Enterprises, Sandollar Television, 20th Century Fox Television.

8) *C-16 : FBI / C16.*- États-Unis : ABC, 1996-1997 ; M6, 1999 ; crée par Michael Duggan (I) ; Michael Duggan (I), Brad Grey, Michael M. Robin.

9) *Carnivàle / La Caravane de l'étrange*.- États-Unis : HBO, 2003-2005 ; Jimmy, 2004 ; créé par Daniel Knauf ; Howard Klein, Daniel Knauf, Kelly McCarthy, Ronald D. Moore, Scott Winant ; Home Box Office.

10) *Charmed / Charmed*.- États-Unis : WB 1998-2006 ; M6, 1999 ; crée par Constance M. Burge ; Constance M. Burge, Brad Kern, Aaron Spelling, E. Duke Vincent ; Northshore Productions Inc., Paramount Television, Spelling Television, Viacom Productions Inc.

11) *Chicago Hope / La Vie à tout prix*.- États-Unis : CBS, 1994-2000 ; France 2, 1996 ; créé par David E. Kelley ; David E. Kelley, John Tinker, Bill D'Elia ; David E. Kelley Productions, 20th Century Fox Television

12) *Conviction / Conviction*.- États-Unis : NBC, 2005 ; TF1, 2006 ; créé par Dick Wolf ; Rick Eid, Peter Jankowski, Dick Wolf ; NBC Universal Television, Wolf Films.

13) *The Corner / The Corner.*- États-Unis : HBO, 2000 ; Série Club, 2001 ; crée par Ed Burns, Charles S. Dutton, David Mills (II), David Simon (II) ; Robert F. Colesberry, David Mills (II), David Simon (II) ; HBO.

14) *The Cosby Mysteries*.- États-Unis : NBC, 1994-1995 ; inédit en France ; créé par William Link ; Bill Cosby ; Bill Cosby, Columbia Pictures Television.

15) *Crossing Jordan / Preuve à l'appui* États-Unis : NBC, 2001-2007 ; TF1, 2002, créé par Tim Kring ; Allan Arkush, Jon Cowan, Dennis Hammer, Tim Kring, Kathy McCormick ; NBC Studios, Tailwind Productions.

16) *CSI : Crime Scene Investigation/ Les Experts*.- États-Unis : CBS, 2000+ ; TF1, 2001 ; Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Carol Mendelsohn, Jonathan Littman (2002+), Danny Cannon (2003-2005), Cynthia Chvatal (2004-2005), William L. Petersen (2004-2005), Naren Shankar (2004-2005), Anthony E. Zuiker ; Arc Entairtenment, Jerry Bruckheimer Tlevision, Alliance Atlantis Communications, CBS Productions, CBS Paramount International Television (depuis 2004).

17) *CSI : Miami / Les Experts : Miami*.- États-Unis ; CBS, 2002+ ; TF1, 2003 ; Jerry Bruckheimer, Ann Donahue, Jonathan Littman, Carol Mendelsohn, Nancy Miller, Stephen Zito, Anthony E. Zuiker, Danny Cannon (2004) ; Allaince

Atlantis Communications, CBS Productions, The Amrican Travelers, Jerry Bruckheimer Television, Touchstone Television, Jerry Bruckheimer Films.

18) *CSI : New York / Les Experts Manhattan*.- États-Unis ; CBS, 2004+ ; TF1, 2005 ; Jerry Bruckheimer, Danny Cannon, Ann Donahue, Peter M. Lenjov, Andrew Lipsitz, Jonathan Littman, Carol Mendelsohn, Pam Veasey, Anthony E. Zuiker ; Alliance Atlantis Communications, Clayton Entertainment, Jerry Bruckheimer Television, CBS Productions.

19) *Dark Skies / Dark Skies : l'impossible vérité*.- États-Unis : NBC, 1996-1997 ; France : M6, 1997 ; crée par Brent V. Friedman, Bryce Zabel ; James D. Parriott, Joseph Stern, Bryce Zabel ; Bryce Zabel Productions, Columbia Pictures Television.

20) *Dawson's Creek / Dawson*.- États-Unis : WB, 1998-2003 ; TF1, 1999 ; créé par Kevin Williamson ; Greg Berlanti, Alex Gansa, Tom Kapinos, Deborah Joy Levine, Greg Prange, Charles Rosin, Paul Stupin, Kevin Williamson ; Columbia Tristar Television, Granville Productions, Outerbanks Entertainment, Procter & Gamble Productions, Sony Pictures Television.

21) *Deadwood / Deadwood*.- États-Unis : HBO, 2004-2006 ; Canal Plus, 2005 ; créé par David Milch ; Gregg Fienberg, David Milch ; Home Bos Office, Roscoe Productions.

22) *Desperate Housewives / Desperate Housewives*.- États-Unis : ABC, 2005+ ; Canal Plus, 2006 ; créé par Marc Cherry ; Marc Cherry, Michael Edelstein, Charles Pratt Jr, Tom Spezialy ; Cherry Alley Productions, Touchstone Television, Cherry Productions.

23) *Diagnosis Murder / Diagnostic Meurtre*.- États-Unis : CBS, 1993-2001 ; Série Club, 2000 ; créé par Joyce Burditt ; Chris Abbott, Tom Chehak, Lee Gorlberg, Dean Hargrove, William Rabkin, Fred Silverman, Dick Van Dyke ; Dean Hargrove Productions, Fred Silverman Company, Viacom Productions.

24) *ER* / *Urgences*.- États-Unis : NBC, 1994-2008 ; France 2, 1996 ; créée par Michael Chrichton ; Michael Crichton, John Wells ; Constant C. Productions/Amblin Television/Warner Bros.

25) *Freaks and Geeks / Freaks and Geeks*.- États-Unis : NBC, 1999-2000 ; Série Club, 2001 ; crée par Paul Feig ; Judd Apatow ; Apatow Productions, DreamWorks SKG.

26) *Gideon's Crossing / Gideon's Crossing*.- États-Unis : ABC, 2000-2001 ; Série Club, 2001 ; créé par David ?; Paul Attanasio, Scott Brazil, Eric Overmyer ; Hell & Toe Films, Touchstone Television.

27) *Grey's Anatomy / Grey's Anatomy*.- États-Unis : ABC, 2005+ ; TF1, 2006 ; créé par Shonda Rhimes ; Besty Beers, Rob Corn, Mark Gordon, Allan heinberg, Mati Noxon, James D. Parriott, Shonda Rhimes, Krista Vernoff, Mark Wilding ; Mark Gordon Productions, ShondaLand, Touchstone Television.

28) *Harsh Realm* / *Le Royaume*.- États-Unis : Fox Network, 1999 ; Série-Club, 2000 ; créé par Chris Carter ; Chris Carter, Daniel Sackheim, Frank Spotnitz ; Ten Thirteen Productions, 20th Century Fox Television.

29) *Hercules : the Legendary Journeys / Hercule*.- États-Unis : syndication, 1995-1999 ; TF1, 1999 ; créé par Christian Williams ; Sam Raimi, Robert G. Tapert ; Renaissance Pictures.

30) *Highlander : the series / Highlander*.- France-Belgique-Royaume Uni[1] ; syndication, 1992-1998 ; Jimmy, 1999 ; créé par Gregory Widen ; Christian Charret, Peter S. Davis, Marla Ginsburg, Denis Leroy, Bill Panzer ; Filmline International Inc., Gaumont Télévision.

31) *Highlander : The Raven / L'immortelle.*- États-Unis : Syndication, 1998-1999 ; M6, 1999 ; crée par Gregory Widen ; Christian Charret, Peter S. Davis, Marla Ginsburg, Bill Panzer ; Fireworks Entertainment, Gaumont Télévision, M6 productions, Rysher Entertainment.

32) *Homicide : Life on the Street* / *Homicide*.- États-Unis : NBC, 1993-1999 ; Série-Club, 1998 ; créé par Paul Attanasio ; Barry Levinson, Tom Fontana, Henry Bromell ; Baltimore Pictures.

33) *JAG / JAG*.- États-Unis : NBC et CBS, 1995-2002 ; France 2, 1996 ; créé par Donald P. Bellisario ; Donald P. Bellisario ; Belisarius Productions, NBC Productions, Paramounnt.

34) *Law & Order / New York District* (puis *New York Police Judiciaire*).- États-Unis : NBC, 1990+ ; France 3, puis 13ème Rue, 1994 ; créé par Dick Wolf ; Dick

[1] Nous classons cette série parmi les fictions américaines car le mode de production est largement internationalisé sur ce programme, les premières diffusions se sont faites aux États-Unis et sa série dérivée est entièrement américaine.

Wolf, Michael S. Chernuchin, William M. Finkelstein, Peter Jankowski, Edwin Sherin, Joseph Stern, Eric Overmyer (2000-2001 et 2003-2005), Barry Schindel (2001), Jeffrey M. Hayes (2003), Matthew Penn (2003), Nicholas Wootton (2005) ; Wolf Films, Universal Television.

35) *Law & Order: Special Victim Unit* / *New York Unité Spéciale*.- États-Unis: NBC, 1999+ ; TF1, 2001 ; créé par Dick Wolf ; Neal Bear, David J. Burke, Peter Jankowski, Ted Kotcheff, Robert Palm, Dick Wolf ;Wolf Films, Studio USA Television (saisons 1 à 3), Universal Network Television (saisons 4 et 5), NBC Universal Television (saison 6).

36) *Law & Order : Criminel Intent / New York Section Criminelle*.- États-Unis : NBC, 2001+ ; TF1, 2002 ; créé par Dick Wolf ; Rene Balcer, Peter Jankowski, Dick Wolf ; Wolf Films, Val Com, Studio USA Television (saison 1), Universal Network Television (saisons 2 et 3), NBC Universal Television (saison 4).

37) *Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice*.- États-Unis : NBC, 2005 ; TF1, 2005 ; créé par Dick Wolf ; Walon Green, Peter Jankowski ; Wolf Films, NBC Universal Television.

38) *Lost / Lost : Les Disparus*.- États-Unis : ABC, 2004+ ; TF1, 2005 ; créé par Jeffrey Lieber, J.J. Abrams et Damon Lindelof ; J.J. Abrams, Bryan Burk, Carlton Cuse, Damon Lindelof, Jack Bender (2005-2007) ; Touchstone Television, Bad Robots.

39) *Medical Investigations*

40) *Melrose Place / Melrose Place*.- États-Unis : FOX, 1992-1999 ; TF1, 1995 ; créé par Darren Star ; Frank South, Aaron Spelling, Darren Star, E. Duke Vincent ; Darren Star Productions, Fox Television Network, Spelling Production, Torand Productions Inc.

41) *MillenniuM* / *MillenniuM*.- États-Unis : Fox, 1996-1998 ; France 2, 1998 ; créé par Chris Carter ; Chris Carter (I), Michael Duggan (I), Chip Johannessen, Glen Morgan, James Wong (IV) ; Ten Thirteen Productions, 20th Century Fox Television.

42) *Models Inc. / Models Inc*.- États-Unis : FOX, 1994-1995 ; M6, 1996 ; créé par Charles Pratt Jr et Frank South ; Charles Pratt Jr, Aaron Spelling, E. Duke Vincent ; E! Entertainment Television, Fox Television Network, Spelling Entertainment.

43) *Monk / Monk*.- États-Unis : USA Network, 2002+ : TF1, 2003 ; crée par Andy Breckman : Andy Breckman, David Hoberman, Tom Scharpling, Tony Shalhoub, Rob Thompson, Randall Zisk ; Mandeville Films, ABC Studios, Moratim Produktions, NBC Universal Television, Touchstone Television, USA Cable Entertainment, Universal Media Studios.

44) *Murder One* / *Murder One*.- États-Unis : ABC, 1995-1997 ; M6, 1996 ; créé par Steven Bochco, Charles H. Eglee et Channing Gobson ; Steven Bochco ; Steven Bochco Productions, 20th Century Fox Television.

45) *My So-Called Life / Angela, 15 ans*.- États-Unis : ABC, 1994-1995 ; Canal Jimmy, 1995 ; crée par Winnie Holzman ; Marshall Herskovitz, Edward Zwick ; ABC Productions, ABC Video Enterprises, Bedford Falls Productions, Capital Cities Television Productions.

46) *NCIS / NCIS : Enquêtes spéciales*.- États-Unis : CBS, 2003+ ; M6, 2004 ; créé par Donald P. Bellisario et Don McGill ; Donald P. Bellisario, Shane Brennan, Chas. Floyd Johnson ; Belisarius Productions, Paramount.

47) *Nip/Tuck // Nip/Tuck*.- États-Unis : FX, 2003+ ; Paris Première, 2004 ; créé par Ryan Murphy ; Ryan Murphy, Michael M. Robin, Greeg Shephard, Bonnie Weiss ; Shephard/Robin Productions, Stu Segall Productions Inc.

48) *NYPD Blue* / *New York Police Blues*.- États-Unis : ABC, 1993-2005 ; Canal Jimmy, 1994 ; créé par Steven Bochco et David Milch ; Steven Bochco, David Milch ; Steven Bochco Productions.

49) *Oz* / *Oz*.- États-Unis : HBO, 1997-2003 ; Série-Club, 1998 ; créé par Tom Fontana ; Barry Levinson, Tom Fontana ; Levinson-Fontana Company/Rysher Entertainment, HBO.

50) *Picket Fences* / *Un drôle de shérif*.- États-Unis : CBS, 1992-1996 ; TF1, 1995 ; crée par David E. Kelley ; David E. Kelley ; David E. Kelley Productions, 20th Century Fox Television.

51) *The Practice* / *The Practice : Donnell & associés*.- États-Unis : ABC, 1997-2004 ; Série-Club, 1999 ; crée par William Ackerman et David E. Kelley ; William Ackerman (I), Robert Breech, David E. Kelley, John Tinker ; David E. Kelley Productions, 20th Century Fox Television.

52) *The Pretender* / *Le Caméléon*.- États-Unis : NBC, 1996-99 ; M6, 1997 ; crée par Steven Long Mitchell, Craig W. Van Sickle, Rick Wallace (pour le pilote) ; Frederick King Keller, Steven Long Mitchell, Tommy Thompson, Craig Van

Sickle, Rick Wallace ; MTM Entertainment et NBC (1ère saison), 20th Century Fox Television et NBC (2ème saison et suivantes).

53) *Profiler / Profiler.*- États-Unis : NBC, 1996-2000 ; M6, 1997 ; crée par Cynthia Saunders ; Clifton Campbell, Stephen Kronish, Ian Sander ; NBC Studios, Sander/Moses Productions, Three Putt Productions.

54) *Promised Land*.- États-Unis : CBS, 1996-1999 ; inédit en France ; créé par Martha Williamson ; Martha Williamson ; CBS Productions.

55) *Quantum Leap* / *Code Quantum*.- États-Unis : NBC, 1989-1993 ; M6, 1993 ; crée par Donald P. Bellisario ; Donald P. Bellisario ; Bellisarius Productions.

56) *Rescue Me / Rescue Me : Les Héros du 11 septembre*.- États-Unis : FX, 2004+ ; Jimmy, 2005 ; créé par Denis Leary et Peter Tolan ; Denis Leary, Jim Serpico, Peter Tolan ; Apostle Pictures, DreamWorks Television, Sony Pictures Television, The Cloudland Company.

57) *Rome / Rome*.- États-Unis : HBO, 2005-2007 ; Canal Plus, 2006 ; créé par Bruno Heller, William J. MacDonald, John Milius ; Frank Doelger, Bruno Heller, William J. MacDonald, Gareth Neame, Anne Thomopoulos, Jane Tranter ; HD Vision Studio, BBC, Home Box Office.

58) *Roswell / Roswell.*- États-Unis : WB, 1999-2001, UPN, 2001-2002 ; M6, 2000 ; crée par Jason Katims ; Jonathan Frakes, Jason Katims, Kevin Kelly Brown, David Nutter (I), Lisa J. Olin ; 20th Century Fox Television, Jason Katims Productions, Regency Television.

59) *The Sentinel / The Sentinel.*– États-Unis : UPN 1996-1999 ; M6, 1997 ; crée par Danny Bilson, Paul DeMeo ; Danny Bilson, Paul DeMeo ; Paramount Television, Pet Fly Productions.

60) *The Shield / The Shield.*– États-Unis : FX, 2002-2008 ; Jimmy 2003 ; crée par Shawn Ryan ; Kevin Arkadie, Glen Mazzara ; Fox Television Network, Sony Pictures Television, Barn Productions, The 20th Century Fox Television, Columbia TriStar Television, MiddKid Productions.

61) *Six Feet Under* / *Six Feet Under*.- États-Unis : HBO, 2001-2005 ; Canal Jimmy, 2001 ; Crée par Alan Ball ; Alan Ball, Robert Greenblatt, David Janollari, Alan Poul ; HBO, The Greenblatt Janollari Studio, Actual Size Films Actual Size Productions.

62) *Sleepwalkers / Chasseurs de rêves*.- États-Unis : NBC, 1997-1998 ; M6, 2003 ; crée par David S. Goyer, Stephen Kronish ; David S. Goyer, Stephen Kronish ; Columbia TriStar Television, NBC Studios.

63) *Sons of Thunder / Le Successeur*.- États-Unis : CBS, 1999 ; TF1, 1999 ; créé par Aaron Norris, Chuck Norris ; Gordon Dawson ; ??.

64) *The Sopranos* / *Les Soprano*.- États-Unis : HBO, 1999-2007 ; Canal Jimmy, 1999 ; créé par David Chase ; Mitchell Burgess et Robin Green ; HBO, Brad Grey Television, Chase Films, Soprano Productions Inc.

1) Space : Above and Beyond / Space 2063.- États-Unis : Fox, 1995 ; M6, 1996 ; crée par Glen Morgan et James Wong ; Glen Morgan et James Wong ; Fox Television, Hard Eight Pictures, Hard Eight Productions.

65) *Stephen King's Kingdom Hospital* / *Stephen King Présente Kingdom Hospital*.- États-Unis : ABC, 2004 ; M6, 2005 ; créé par Lars Van Trier et Niels Vorsel ; Mark Carliner, Stephen King, Lars Van Trier ; ABC, Mark Carliner Productions Inc., Sony Pictures Television, Touchstone Television.

66) *Third Watch* / *New York 911*.- États-Unis : NBC, 1999-2005 ; France 2, 2001 ; Christopher Chulack et John Wells ; John Wells Productions, Warner Bros Television.

67) *24* / *24 heures chrono*.- États-Unis : Fox, 2001+ ; Canal+, 2002 ; Robert Cochran (II), Joel Surnow ; Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions, Teakwood Lane Productions.

68) *Twin Peaks* / *Mystères à Twin Peaks*.- États-Unis : ABC, 1990-1991 ; La Cinq, 1991 ; crée par David Lynch et Mark Frost ; David Lynch, Mark Frost ; ABC, Lynch/Frost Productions, Spelling Entertainment Inc.

69) *Walker, Texas Ranger / Walker, Texas Ranger*.- États-Unis : CBS, 1993-2001 ; TF1, ?; créé par Christopher Canaan, Leslie Greif, Paul Haggis, Albert S. Ruddy ; John Ashley, Tom Blomquist, Gordon Dawson, Leslie Greif, Leonard Katzman, Frank Lupo, David Moessinger, Aaron Norris, Chuck Norris, Albert S. Ruddy ; Amadea Film Productions, Cannon Television, CBS Television, Columbia TriStar Television, Rudy Grief Company, Topkick Productions.

70) *The West Wing* / *À la Maison Blanche*.- États-Unis : NBC, 2000-2007 ; France 2, 2001; crée par Aaron Sorkin ; Thomas Schlamme, Aaron Sorkin, John Wells (III) ; John Wells Productions, Warner Bros. Television.

71) *Without A Trace* / *F.B.I. Portés disparus*.- États-Unis ; CBS, 2002-2009 ; France 2, 2004 ; crée par Hank Steinberg ; Jerry Bruckheimer, Jonathan Littman, David Nutter (I), Ed Redlich ; Jerry Bruckheimer Television, CBS Paramount Network Television (2006-2009), CBS Productions (2002-2006), Warner Bros. Television, Grossman Productions, Jumbolaya Productions, Mechnology Weller.

72) *The Wire* / *Sur écoute*.- États-Unis : HBO, 2002-2008 ; Jimmy, 2004 : crée par David Simon (II) ; Robert F. Colesberry, Nina Kostroff-Noble, David Simon (II) ; Blown Deadline Productions, HBO.

73) *The X-Files* / *Aux frontières du réel*.- États-Unis : Fox, 1993-2002 ; M6, 1994 ; créé par Chris Carter ; Chris Carter, R.W. Goodwin, Frank Spotnitz ; Ten Thirteen productions, 20th Century Fox.

74) *Xena : Warrior Princess / Xena la guerrière*.- États-Unis : syndication, 1995-2001 ; TF1, 1996 ; créé par Sam Raimi et Robert G. Tapert ; Sam Raimi, R.J. Stewart, Robert G. Tapert ; Renaissance Pictures.

75) *Wind on Water*.- États-Unis : NBC, 1998 ; inédit en France ; créé par ? ; Zalman King, Larry Mollin, Essy Niknejad, Charles Rosin, Stuart Sheslow ; NBC Studios, The Zalman King Company.

76) *Young Americans / Young Americans*.- États-Unis : WB, 2000 ; M6, 2001 ; créé par Steve Antin ; Steve Antin, Scott Sanders, Joe Voci ; Columbia TriStar Television, Mandalay Television.

B. Corpus secondaire.

1. Dramas et dramedies antérieurs à 1990.

77) *The Adventures of Rin Tin Tin* / *Rintintin*.- États-Unis : ABC, 1954-1959 ; RTF, 1960 ; crée par Lee Duncan ; Herbert B. Leonard, Fred Briskin ; Screen Gems, Herbet B. Leonard Productions.

78) *The Alfred Hitchcock Hour / Suspicion*.- États-Unis : CBS, 1962-1964, NBC, 1964-1965 et 1985-1986 ; Alfred Hitchcock ; Joan Harrison, Norman Lloyd ; Shamley Productions.

79) *Alfred Hitchcock presents* / *Alfred Hitchcock présente*.- États-Unis : CBS, 1955-1962 ; RTF, 1959 ; Alfred Hitchcock ; Shamley Productions.

80) *Baywatch / Alerte à Malibu*.- États-Unis : NBC, 1989-1999 ; TF1, 1991 ; créé par Michael Berk, Gregory J. Bonnan, Douglas Schwartz ; Michael Berk, Gregory J. Bonnan, David Hasselhoff, Douglas Schwartz ; The Baywatch Company, Tower 12 Productions, Tower 18 Productions.

81) *Baywatch Hawaii / Alerte à Hawaii*.- États-Unis : syndication, 1999-2001 ;TF1, ?; créé par Michael Berk, Gregory J. Bonnan, Douglas Schwartz ; Michael Berk, Gregory J. Bonnan, David Hasselhoff, Douglas Schwartz ; The Baywatch Company, Tower 12 Productions, Tower 18 Productions

82) *Baywatch Nights / Malibu Club*.- États-Unis : syndication, 1995-1997 ; TMC, 1999 ; créé par Michael Berk, Gregory J. Bonnan, David Hasselhoff, Douglas Schwartz ; Michael Berk, Gregory J. Bonnan, David Hasselhoff, Maurice Hurley, Douglas Schwartz ; All American Television, The Baywatch Company, Tower 18 Production. Company

83) *The Bionic Woman* / *Super Jaimie*.- États-Unis : ABC, 1976-1978 ; A2, 1976 ; créé par Kenneth Johnson d'après le roman *Cyborg* de Martin Caidin ; Harve Bennett ; Harve Bennett Productions, Universal Television.

84) *Bourbon Street Beat*.- États-Unis : ABC, 1959-1960 ; inédit en France ; créé par Charles Hoffman ; William T. Orr ; Warner Bros Television.

85) *Buck Rogers in the 25th Century* / *Buck Rogers au XXV^e siècle*.- États-Unis : NBC, 1979-1981 ; TF1, 1984 ; créé par Glen A. Larson, Leslie Stevens ; Glen A. Larson, John Mantley ; Universal.

86) *Columbo* / *Columbo*.- États-Unis : NBC, 1968-1978 ; puis ABC, 1989-90 ; 1ère chaîne de l'ORTF, 1972 ; Richard Levinson, William Link, Dean Hargrove, Roland Kibbee, Richard Alan Simmons, Jon Epstein, Peter S. Fischer, Peter Falk ; NBC, Universal TV, ABC « Mystery Movie ».

87) *Dallas* / *Dallas*.- États-Unis : CBS, 1978-1991 ; TF1, 1981 ; crée par David Jacobs ; Philip Capice, Lee Rich, Leonard Katzman, Calvin Clements Jr., Larry Hagman ; Lorimar.

88) *Dirty Sally* (inédit en France).- États-Unis : CBS, 1974 ; créé par ??; John Mantley ; Columbia Broadcasting System.

89) *The Dukes of Hazzard / Shérif, fais-moi peur !*.- États-Unis : CBS, 1979-1985 ; Antenne 2, 1980 ; créé par Gy Maldron ; Philip Mandelker, Paul R. Picard ; Lou Step Productions, Piggy Productions, Warner Bros Television.

90) *Dynasty / Dynastie.*- États-Unis :ABC, 1981-1989 ; FR3, 1984 ; crée par Esther et Richard Shapiro ; Douglas S. Cramer, Elaine Rich, Esther Shapiro, Richard Shapiro, Aaron Spelling ; Aaron Spelling Productions ; Richard & Esther Shapiro Productions ; The Oil Company.

91) *The Fugitive* / *Le Fugitif*.- États-Unis : ABC, 1963-1967 ; 2e chaîne de l'ORTF, 1967 ; crée par Roy Huggins ; Quinn Martin ; Quinn Martin Productions, United Artists.

92) *Hart to Hart / Pour l'amour du risque*.- États-Unis : ABC, 1979-1984 ; TF1, 1982 ; créé par Sidney Sheldon ; Leonard Goldberg, Aaron Spelling ; Columbia Pictures Television, Rona II, Spelling-Goldberg Productions.

93) *Hawaiian Eye*.- États-Unis : ABC, 1959-1963 ; inédit en France ; créé par Roy Huggins ; William T. Orr ; Warner Bros Television

94) *Hill Street Blues* / *Capitaine Furillo*.- États-Unis : NBC, 1981-1987 ; Canal+, 1984 ; crée par Steven Bochco et Michael Kozoll; Steven Bochco, Michael Kozoll, Jeffrey Lewis, David Milch ; MTM Enterprises.

95) *The Incredible Hulk* / *L'Incroyable Hulk*.- États-Unis : CBS, 1978-1982 ; TF1, 1980 ; créé par Kenneth Johnson d'après le personnage de Marvel Comics Group ; Kenneth Johnson ; Universal.

96) *Life Goes On* / *Corky, un adolescent pas comme les autres*.- États-Unis : ABC, 1989-1993 ; TMC, 1993 ; créé par Michael Braverman ; Michael Braverman Rick Rosenthal ; The Toots Comapany/Warner Bros TV.

97) *Lou Grant* / *Lou Grant*.- États-Unis : CBS, 1977-1982 ; A2, 1985 ; crée par Allan Burns, James L. Brooks, Gene Reynolds ; Allan Burns, James L. Brooks, Gene Reynolds ; MTM Enterprises Inc.

98) *Mission : Impossible* / *Mission : Impossible*.- États-Unis : CBS, 1967-1973 ; 2ème chaîne de l'ORTF, 1967 ; crée par Bruce Geller ; Bruce Geller ; Desilu, puis Paramount.

99) *Kate Loves a Mistery* / *Madame Columbo*.- États-Unis : NBC, 1979 ; TF1, 1981 ; crée par Richard Levinson, William Link ; Fred Silverman ; Gambit Productions, Universal Television.

100) *Roots / Racines*.- États-Unis : ABC, 1977 ; A2, 1978 ; David L. Wolper ; David L. Wolper Productions, Stan Margulies Productions.

101) *77 Sunset Strip*.- États-Unis : ABC, 1958-1964 ; inédit en France ; créé par Roy Huggins ; William T. Orr, Jack Webb ; Warner Bros Television.

102) *St Elsewhere / Hôpital St Elsewhere*.- États-Unis : NBC, 1982-1988 ; Teva, 2000 ; créé par Joshua Brand et John Falsey ; Bruce Paltrow, Mark Tinker ; MTM Productions, NBC.

103) *Starsky and Hutch* / *Starsky et Hutch*.- États-Unis : ABC, 1975-1979 ; TF1, 1978 ; crée par William Blinn ; Aaron Spelling, Leonard Goldberg ; Spelling-Goldberg Productions/ABC.

104) *Surfside Six*.- États-Unis : ABC, 1960-1962 ; inédit en France ; créé par William T. Orr et Hugh Benson ; William T. Orr ; Warner Bros Television

105) *Tales from the Crypt* / *Les Contes de la crypte*.- États-Unis : HBO, 1989, puis 1994-1996 ; Canal+, 1993 ; créé par William Gaines ; Richard Donner ; David Giler ; Walter Hill ; Joel Silver ; Robert Zemeckis d'après les bandes dessinées DC Comics ; HBO, Tales From The Crypt Holdings.

106) *Trackdown*.- États-Unis : CBS, 1957-1959 ; inédit en France ; créé par ?? ; Frank Baur ; Columbia Broadcasting System, Four Star Productions.

107) *Wanted Dead or Alive / Au nom de la loi*.- États-Unis : CBS, 1958-1961 ; 1ère chaîne de l'ORTF, 1963 ; créé par Thomas Carr ; Frank Baur ; Four Star Productions, Malcolm Enterprises Inc.

108) *The Wild Wild West* / *Les Mystères de l'Ouest*.- États-Unis : CBS, 1965-1969 ; 2ème chaîne de l'ORTF, 1967 ; créé par Michael Garrisson, Philip Leacock ; Bruce Lansbury Productions, CBS, Michael Garrison Productions.

2. Dramas et dramedies diffusées après 2005.

109) *Breaking Bad / Breaking Bad*.- États-Unis : AMC, 2008 ; Orange Ciné Max, 2009 ; créé par Vince Gilligan ; Vine Gilligan, Mark Johnson ; Sony Pictures Television.

110) *Damages / Damages*.- États-Unis : FX, 2007 ; Canal Plus, 2008 ; créé par Glenn Kessler, Todd A. Kessler et Daniel Zelman ; Glenn Kessler, Todd A. Kessler, Daniel Zelman ; No Hands Productions, Sony Pictures Television.

111) *Dirt / Dirt*.- États-Unis : FX, 2007-2008 ; Jimmy, 2007 ; créé par Matthew Carnahan ; David Arquette, Joe Fields ; Coquette Productions, Matthew Carnahan Circus Products, Touchstone Television.

112) *John From Cincinnati / John From Cincinnati*.- États-Unis : HBO, 2007 ; TPS Star, 2008 ; créé par David Milch et Kem Nunn ; Gregg Fienber, David Milch, Zvi Howard Rosenmann, Peter Spears, Mark Tinker ; Red Board Productions.

113) *Mad Men / Mad Men*.- États-Unis : AMC, 2007 ; Canal Plus, 2008 ; créé par Matthew Weiner ; Scott Hornbacher, Matthew Weiner ; @radical.media, Lionsgate Television.

114) *True Blood / True Blood*.- États-Unis : HBO, 2008 + ; Orange Ciné Max, 2008 ; créé par Alan Ball ; Alan Ball ; Home Box Office.

3. Comédies et sitcoms américaines (y compris séries d'animation).

115) *The Addams Family / La Famille Addams*.- États-Unis : ABC, 1964-1966 ; 2ème chaîne de l'ORTF, 1987 ; créé par Charles Addams ; David Levy ; American Broadcasting Company, Filmways Pictures.

116) *All in the Family / All in the Family*.- États-Unis : CBS, 1971-1979 ; Série Club, 2000 ; crée par Norman Lear ; Hal Kanter, Woody Kling, Mort Lachman, Norman Lear, Don Nicholl ; Bud Yorkin Productions, CBS, Norman Lear/Tandem Productions.

117) *Archie Bunker's Place*.- États-Unis : CBS, 1979-1983 ; inédit en France ; créé par Norman Lear ; Joe Gannon, Mort Lachman ; Embassy Television, Norman Lear / Tandem Productions, The O'Connor-Becker Company, UGO Productions Inc.

118) *The Brady Brides*.- États-Unis : NBC, 1981 ; inédit en France ; créé par ??; Lloyd J. Schwartz, Sherwood Schwartz ; Paramount Television.

119) *Checking In*.- États-Unis : CBS, 1981 ; inédit en France ; créé par ??; ??; Embassy Television.

120) *Clone High* (inédit en France).- États-Unis : MTV, 2002-2003 ; créé par Phil Lord, Chris Miller, Bill Lawrence ; Nelvana, MTV, Touchstone Television, Doozer, Lord Miller.

121) *Dream On* / *Dream On*.- États-Unis : HBO, 1990-1996 ; Canal Jimmy, 1992 ; crée par David Crane et Marta Kauffman ; John Landis, Kevin S. Bright, ; MTE.

122) *Everybody Loves Raymond / Tout le monde aime Raymond*.- États-Unis : 1996-2005 ; Comedie !, 1998 ; créé par Philip Rosenthal ; Tucker Cawley, David Letterman, Ray Romano, Rory Rosengarten, Philip Rosenthal, Lew Schneider, Steve Skrovan, Stu Smiley, Jeremy Stevens ; HBO, Talk Productions, Lunch, Worldwide Pants Inc.

123) *Family Ties / Sacrée Famille*.- États-Unis : NBC, 1982-1989 ; La Cinq, 1987 ; créé par Gary David Goldberg ; Lloyd Garver, Gary David Goldberg ; Paramount Television, Ubu Productions.

124) *Frasier* (idem).- États-Unis : NBC, 1993-2004 ; Série Club, 1999 ; créé par David Angell, Peter Casey, David Lee ; David Angell, Peter Casey, Kelsey Grammer, Rob Hanning, Sam Johnson, Joe Keenan, Lori Kirkland, David Lee, Christopher Lloyd, Chris Marcil, Dan O'Shannon, Mark Reisman, Jeffrey Richman, Jon Sherman ; Grub Street Productions, Paramount Network Television Productions, Paramount Television.

125) *Friends* / *Friends*.- États-Unis : NBC, 1994-2004 ; Canal Jimmy, 1996 ; crée par Marta Kauffman et David Crane ; Kevin S. Bright, Marta Kauffman, David Crane ; Bright/Kauffman/Crane et Warner Bros Television.

126) *The Gene Autry Show*.- États-Unis : CBS, 1950-1956 ; Gene Autry ; Flying 'A' Productions.

127) *Gloria*.- États-Unis : CBS, 1982 ; inédit en France ; créé par Joe Gannon, Patt Shea, Harriett Weiss ; Dan Guntzelman, Steve Marshall ; CBS, Embassy Television, Norman Lear / Tandem Productions, TAT Communications Company.

128) *Green Acres / Les Arpents verts*.- États-Unis : CBS, 1965-1971 ; Antenne 2, 1979 ; crée par Jay Sommers ; Paul Henning ; CBS, Filmways Pictures.

129) *I Love Lucy* / *L'Extravagante Lucy*.- États-Unis : CBS, 1951-1961 ; 2ème chaîne de l'ORTF, 1967 ; crée par Lucille Ball ; Desi Arnaz, Lucille Ball ; Desilu Productions.

130) *The Jeffersons*.- États-Unis : CBS, 1975-1985 ; inédit en France ; créé par Don Nicholl, Michael Ross, Bernie West ; David W. Duclon, Ron Leavitt, Mike

Milligan, Jay Moriarty, Michael Moye, Jerry Perzigian, Don Seigel ; CBS Television, Embassy Television, TAT Communications Company.

131) *The Larry Sanders Show* / *The Larry Sanders Show*.- États-Unis : HBO, 1992-1998 ; Canal Jimmy, 1993 ; créé par Dennis Klein et Garry Shandling ; Brad Grey, Garry Shandling, Fred Baron ; HBO, Brillstein-Grey Productions.

132) *The Love Boat* / *La Croisière s'amuse*.- États-Unis : ABC, 1977-1986 ; TF1, 1980 ; Aaron Spelling, Douglas S. Cramer ; Aaron Spelling Productions, Worldvision.

133) *The Mary Tyler Moore Show*.- États-Unis : CBS, 1970-1977; inédit en France ; créé par James L. Brooks, Allan Burns; James L. Brooks, Allan Burns, Susan B. Landau, Mary Tyler Moore ; MTM Enterprises Inc.

134) *Maude*.- États-Unis : CBS, 1972-1978 ; inédit en France ; créé par Norman Lear ; Hal Cooper, Norman Lear, Rod Parker ; Bud Yorkin Productions, Norman Lear / Tandem Productions.

135) *Moonlighting* / *Clair de lune*.- États-Unis : ABC, 1985-1989 ; M6, 1987 ; créé par Glenn Gordon Caron ; Glenn Gordon Caron, Jay Daniel ; ABC Circle Film, Picturemaker Productions.

136) *Mork & Mindy / Mork & Mindy*.- États-Unis : ABC, 1978-1982 ; Série Club, 2008 ; créé par Joe Glauberg, Garry Marshall, Dale McRaven ; Garry Marshall, Anthony W. Marshall, James O'Keefe ; Henderson Production Company, Miller-Milkis Productions, Paramount Television.

137) *The Odd Couple / Drôle de couple*.- États-Unis : ABC, 1970-1975 ; non diffusé en France ; créé par Neil Simon ; Garry Marshall, Jerry Belson ; Paramount Television.

138) *Public Morals*.- États-Unis : ABC, 1996 ; inédit en France ; créé par Andy Ackerman et Don Scardino ; Steven Bochco, Jay Tarses ; ??.

139) *Roxie* (inédit en France).- États-Unis : CBS, 1987 ; créé par ?; ?? ; Columbia Broadcasting System.

140) *704 Hauser*.- États-Unis : CBS, 1994 ; inédit en France ; créé par ??; John Baskin, Norman Lear ; Act III Productions, Columbia Pictures Television.

141) *The Simpsons / Les Simpson*.- États-Unis : Fox, 1989+ ; Canal Plus, 1990 ; créé par Matt Groening ; James L. Brooks, Matt Goening, Bill Oakley, Mike Scully, Sam Simon, Josh Weinstein ; 20th Century Fox Television, Film Roman Productions, Gracie Film.

142) *Soap* / *Soap*.- États-Unis : ABC, 1977-1981 ; Série-Club, 2002 ; créé par Susan Harris ; Susan Harris, Paul Junger Witt, Tony Thomas ; Witt/Thomas Productions.

143) *Son of the Beach*.- États-Unis : FX, 2000-2002 : Série Club, 2001 ; créé par David Morgasen, Timothy Stack, James Stein ; David Morgasen, Timothy Stack, James Stein, Howard Stern ; FX Network, Loch Lomond Entertainment Ltd, Sterling Pacific Films, The Howard Stern Production Company.

144) *Sports Night* / *Sports Night*.- États-Unis : ABC, 1998-1999 ; Série-Club, 2000 ; créé par Aaron Sorkin ; Brian Grazer, Ron Howard, Thomas Schlamme, Aaron Sorkin ; Imagine Television, Touchstone Television.

145) *Third Rock From The Sun* / *3ème Planète après le soleil*.- États-Unis : NBC, 1996-2000 ; M6, 1996 ; créé par Bonnie et Terry Turner ; Marcy Carsey, Caryn Mandabach, Bill Martin, Mike Schiff, Bonnie Turner, Terry Turner, Tom Werner, Christine Zander ; Carsey-Werner Co., LLC.

146) *Who's the Boss ? / Madame est servie*.- États-Unis : ABC, 1984-1992 ; Antenne 2, 1987 ; créé par Martin Cohan et Blake Hunter ; Martin Cohan, Blake Hunter, Danny Kallis ; Columbia Pictures Television, Embassy Television, Hunter-Cohan Productions, The Program Exchange.

147) *Working* / *Working*.- États-Unis : NBC, 1997-1998 ; Série-Club, 1999 ; Crée par David Fury ; Michael Davidoff et Bill Rosenthal ; NBC Productions.

4. Fictions sérielles britanniques.

148) *The Adventures of Sherlock Holmes / Les Aventures de Sherlock Holmes*.- Grande Bretagne : ITV, 1984-1994 ; Michael Cox, Sally Head ; Granada Television.

149) *The Avengers* / *Chapeau melon et bottes de cuir*.- Grande Bretagne : ITV, 1961-1969 ; 2e chaîne de l'ORTF, 1967 ; crée par Sydney Newman, Leonard White ; Gordon L.T. Scott, John Bryce, Julian Wintle, Albert Fennell, Brian Clemens ; ATV.

150) *Danger Man* / *Destination Danger*.- Grande-Bretagne : ITV, 1960-1968 ; RTF, 1961 ; créé par Ralph Smart ; Ralph Smart ; ITC.

151) *The Fawlty Towers / L'Hôtel en folie*.– Grande Bretagne : BBC Two, 1975-1979 ; Canal Jimmy, 1985 ; crée par Connie Booth, John Cleese ; John Cleese ; BBC

152) *The Prisoner* / *Le Prisonnier*.- Grande-Bretagne : ITV, 1967-1968 ; 2ème chaîne de l'ORTF, 1968 ; créé par George Markstein et Patrick McGoohan ; Patrick McGoohan ; Everyman Films Ltd pour ITC.

5. Fictions sérielles françaises.

153) *Aux frontières du possible*.- France : 2ème chaîne de l'ORTF, 1971 ; crée par Jacques Bergier et Henri Viard ; Télécip, ORTF.

154) *Avocats et associés*.- France : France 2, 1998 ; crée par Valérie Guignabodet, Alain Krief ; Fabienne Faudot-Bel, Christine Raspillère ; Son et Lumière.

155) *Belphégor*.- France : 1ère chaîne de l'ORTF, 1965 ; créé par Arthur Bernède ; Maurice Valay ; ORTF, SN Pathé Cinéma.

156) *Chez Maupassant*.- France : France 2 : 2007; créé par ? ; Gérard Jourd'hui ; France 2, JK-Ablidon Productions.

157) *Les Compagnons de Jehu*.- France : 2ème chaîne de l'ORTF, 1966 ; créé par Alexandre Dumas ; ?? ; ORTF, Pathé Cinéma.

158) *Groupe Flag*.- France : France 2, 2001-2005 ; créé par Michel Alexandre, Martine Moriconi ; Dune Productions, France 2.

159) *L'Île aux trente cercueils*.- France : Antenne 2, 1979 ; créé par Maurice Leblanc ; Michel Cravenne, Robert Scipion ; Antenne 2, Pathé Cinéma.

160) *Palace*.- France : Canal Plus, 1988 ; créé par Jean-Michel Ribes ; ; Antenne 2, Canal Plus, Fechner Audiovisuel.

161) *P.J.*. - France : France 2, 1997; créé par Frédéric Krivine, Michelle Podroznik ; Muriel Paradis ; Telfrance.

6. Fictions sérielles allemandes.

162) *Derrick* / *Derrick*.- Allemagne : ZDF, 1974-1998 ; La Cinq, 1986 ; crée par Helmut Ringelmann ; Telenova.

163) *Lexx : The Dark Zone Story* / *Lexx*.- Allemagne/Canada : Global, 1997+ ; 13ème Rue, 1998 ; 4 x 90', 40 x 44' ; créé par Paul Donovan ; Ingolf Hetscher,

Alexander Knop, Nigel Scott et Frank Wieman, Wolfram Tichy ; Salter Street Films, Time Film und TV Produktions GmbH.

II. Ouvrages et articles critiques.

A. Séries télévisées : approches générales.

164) AÏM, Olivier, « La série télévisée comme machine à voir. Éléments pour une analyse de l'optique sérielle » in revue *Entrelacs.fr*, dossier « Séries télé in/out », disponible en ligne http://www.entrelacs.fr, mis en ligne le 18 novembre 2007.

165) AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*.- Berne : Peter Lang, 2006.

166) BEYLOT, Pierre et SELLIER, Geneviève, *Les Séries policières*.- Paris : INA-L'Harmattan, coll. « Médias en actes », 2004.

167) BUONANNO, Milly (dir.), *La Posta in Gioco. La Fiction italiana, l'Italia nella fiction. Anno diciannovesimo*.- Rome : Rai-Eri, coll. « Zone », 2008.

168) BUXTON, David, *De « Bonanza » à « Miami Vice ». Formes et idéologies dans les séries télévisées*. - Nanterre : Chlorofeuilles, 1990.

169) CASETTI, Francesco (dir.), *L'Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*.- Venise : Marsilio Editori, 1984.

170) CASETTI, Francsco (dir.), *Un'altra volta ancora. Strategie di communicazione e forme del sapere nel telefilm americano in Italia*.- Rome : VPT, 1984.

171) COMPTE, Carmen, « Les Feuilletons américains : structuration narrative et manipulation technique » in *Cahiers de l'ISIL*.- Lausanne, Université de Lausanne, 1992, Cahier n°1, p. 87-108.

172) ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*.- Paris : Le Cavalier bleu, coll. « MythO ! », 2009.

173) FLAHERTY, Mike, « *Ad nauseam* », in *Entertainment Weekly* n° 554, 9 juin 2000, disponible sur Internet <http://www.ew.com/ew/article/0,,276411_3,00.html>, consulté le 22 janvier 2009.

174) LIEBES, Tamar et KATZ, Elihu, « Six interprétations de la série *Dallas* », in Daniel Dayan (dir.), *Hermès. À la recherche du public. Réception, Télévision, Médias* n° 11-12.- Paris : CNRS, 1993, p. 125-144.

175) MAIGRET, Éric et SOULEZ, Guillaume, *Les Raisons d'aimer… les séries télé*, Hors-Série de *MédiaMorphoses*.- Bry-sur-Marne : Armand Colin / INA, janvier 2007.

176) MASSA-BIDAL, Stéphane, « Composition générique », in revue *Entrelacs.fr*, dossier « Séries télé in/out », disponible en ligne http://www.entrelacs.fr, mis en ligne le 18 novembre 2007.

177) PETITJEAN, Virginie, « Sérialisation et logique de marque ou comment fidéliser les téléspectateurs : l'exemple de TF1 » in revue *Entrelacs.fr*, dossier « Séries télé in/out », disponible en ligne http://www.entrelacs.fr, mis en ligne le 18 novembre 2007.

178) PIEMME, Jean-Marie, *La Propagande inavouée*.- Paris : UGE, coll. « 10/18 », 1975.

179) THOMPSON, Robert J., *From* Hill Street Blues *to* ER. *Television's Second Golden Age*.- New York : Syracuse Universit Press, 1996.

180) VILLEZ, Barbara, *Séries télé. Visions de justice*.- Paris : PUF, 2005.

181) WINCKLER, Martin, *Les Miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*. - Paris-New York : Le Passage, 2002.

182) WINCKLER, Martin (dir.), *Les Miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui*.- Vauvert : Au diable Vauvert, 2005.

B. Séries télévisées : monographies.

183) ALLEN, Michael, *Reading* CSI. *Crime TV Under Microscope*.- Londn/New York : I.B. Tauris, 2007.

184) ASTIC, Guy, *"Twin Peaks". Les laboratoires de David Lynch*.- Pertuis : Rouge Profond, coll. « Raccords », 2005.

185) DUPONT, Florence, *De Homère à Dallas. Introduction à une critique anthropologique*.- Paris : Hachette, coll. « Les Essais du XX^{e} siècle », 1991.

186) JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, « Lynchcock ou le bordel télévisé », article à paraître.

187) LAVERY, David (dir.), *Full Of Secrets. Critical Approches to* Twin Peaks.- Detroit : Wayne State University Press, coll. « Contemporary Film and Television Series », 1995.

188) LAVERY, David, HAGUE, Angela et CARTWRIGHT, Marla (dir.), *"Deny All Knowledge". Reading* The X Files.- Syracuse : Syracuse University Press, cool. « The Television Series », 1996.

189) LAVERY, David (dir.), *This Thing of Ours. Investigating* The Sopranos.- New York / Londres : Columbia University Press et Wallflower, 2002.

190) McCABE, Janet et AKASS, Kim, *Reading* Desperate Housewives. *Beyond the White Picket Fence*.- London/New York : I.B. Tauris, 2006.

191) OUILLON, Jean-Michel, « *X-Files* : la vérité est dans le générique », in *La Voix* du Regard n° 11, mars 1998, (disponible en ligne : http://jm-oullion.blogspirit.com/3._mes_articles/, consulté le 10 août 2008).

192) PEACOCK, Steven, *Reading* 24. *TV Against The Clock*.- London / New York : I.B. Tauris, 2007.

193) PELTIER, Stéfan, Twin Peaks*. Une cartographie de l'inconscient*.- Pézilla-la-Rivière : DLM Éditions, coll. « Le Guide du téléfan », 1997.

194) PORTER, Lynette et LAVERY, David, *Unlocking The meaning of* Lost. *An Unauthorized Guide*.- Naperville : Sourcebooks Inc., 2006.

195) PORTER, Lynette, LAVERY, David et ROBSON, Hillary, *Saving the World. A Guide to* Heroes.- Toronto : ECW Press, 2007.

196) POZZOLI, Valentina, *Da Superman a Smallville. Un supereroe tra fumetto, cinéma, TV*.- Roma : Dino Audino Editore, coll. « Ricerche » n° 13, 2005.

197) VALERY, Francis, Aux frontières du réel*. Une mythologie moderne*.- Pézilla-la-Rivière : DLM Éditions, coll. « Le Guide du téléfan », vol. 1 : *La Chute des anges*, 1995. ; vol. 2 : *L'Appel des étoiles*, 1996 ; vol. 3 : *L'Envers du monde*, 1996.

198) WILCOX, Rhonda V. et LAVERY, David, *Fighting The Forces. What's at Stake in* Buffy the Vampire Slayer.- Lanham : Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2002.

199) YEFFETH, Glenn, *What Would Sipowicz Do ? Race, Rights and Redemption in* NYPD Blue.- Dallas : Benbella Books, 2004.

C. Stylistique, rhétorique et argumentation.

200) *Recherches rhétoriques*, réédition du n° 16 de la revue *Communications*.- Paris : Seuil, coll. « Points », série « Essais ».

201) AMOSSY, Ruth, *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idée, fiction*.- Paris : Nathan Université, coll. « Fac Linguistique ».

202) AMOSSY, Ruth, « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman-feuilleton » in *Rencontres Internationales 2006-2007 du LPCM de l'Université de Limoges « Idéologies et stratégies argumentatives dans les récits imprimés de grande diffusion XIX^e – XXI^e siècles »*, actes publiés en ligne, URL : http://etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/pdf/200602/Amossy_usl.pdf.

203) AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur » in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://aad.revues.org/index662.html.

204) ARISTOTE, *Rhétorique*.- Paris: Gallimard, coll. « Tel », 1998.

205) BAUMLIN, James S. et BAUMLIN, Tita French (dir.), *New Essays in Rhetorical and Critical Theory*.- Dallas : Southern Methodist University Press, 1994.

206) BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction » in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://aad.revues.org/index671.html.

207) BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of fiction*.- Chicago & London : The University of Chicago Press, 1983 (seconde édition).

208) CAHNÉ, Pierre et MOLINIÉ, Georges, *Qu'est-ce que le style ?*.- Paris : PUF, 1994, coll. « Linguistique Nouvelle ».

209) CORNILLAT, François et LOCKWOOD, Richard, *Ethos et Pathos : le statut du sujet rhétorique*.- Paris : Champion, 2000.

210) DANBLON, Emmanuelle, *La Fonction persuasive*.- Paris : Armand Colin, coll. « U Philosophie », 2005.

211) DOMINICY, Marc et FREDERIC, Madeleine (dir.), *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme*.- Lausanne : Delachaux et Niestlé, coll. « Textes de base en sciences des discours », 2005.

212) DUCROT, Oswald, *Les Échelles argumentatives*.- Paris : Les Éditions de Minuit, « Propositions », 1980.

213) FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence*.- Paris : Droz, coll. « Titre courant », 2002.

214) HALSALL, Albert W., *L'Art de convaincre. Le Récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*.- Toronto : Paratexte, 1988.

215) HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*.- Paris : Belin Sup, 1993

216) MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*.- Paris : Dunod, coll. « Lettres Sup », 1997.

217) MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*.- Paris : Dunod, coll. « Lettres Sup ».

218) MAINGUENEAU, Dominique et CHARAUDEAU, Patrick (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*.- Paris : Seuil, 2002.

219) MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours » in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://aad.revues.org/index662.html.

220) MEYER, Michel, (dir.) *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*.- Paris : Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1999.

221) MEYER, Michel (dir.), *Perelman. Le Renouveau rhétorique*.- Paris : PUF, coll. « Débats philosophiques », 2004.

222) MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*.- Paris : Librairie générale française, coll. « Guide de la langue française, Le Livre de Poche », 1992.

223) ØSTENSTAD, Inger, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? » in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], n° 3, 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : http://aad.revues.org/index665.html.

224) PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*.- Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Collection de sociologie générale et de philosophie sociale », 1976 (3ème édition revue et corrigée).

225) PERELMAN, Chaïm, *L'Empire rhétorique : rhétorique et argumentation*.- Paris : Librairie philosophique Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1997.

226) PERNOT, Laurent, *La Rhétorique dans l'Antiquité*.- Paris : Le Livre de Poche, coll. « Références », série « Antiquité », 2000.

227) REGGIANI, Christelle, *Introduction à la rhétorique*.- Paris : Hachette, coll. « Ancrages », 200.

228) RINN, Michael (dir.), *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*.- Rennes : PUR, 2008.

229) SOULEZ, Guillaume, « Rhétorique, public et "manipulation" », in *Hermès n° 38. Les Sciences de l'information et de la communication : savoirs et pouvoirs*.- Paris : CNRS, 2004, p. 89-95.

230) SPITZER, Léo, *Études de style*.- Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1970.

231) SULLIVAN, Dale L., « The Ethos of Epideictic Encounter », in *Philosophy & Rhetoric*.- University Park : Pennsylvania State University Press, 1993, volume 26, numéro 2, p. 113-133.

232) YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire*.- Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1997.

D. Sémiologie et linguistique.

233) BADIR, Sémir, *Hjelmslev*.- Paris : Belles-Lettres, coll. « Figures du savoir », 2000.

234) BARTHES, Roland, *Mythologies*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Essais », 1957.

235) CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France et WALL, Anthony, *Droit de citer*.- Paris : Éditions Bréal, coll. « Langages & Co », 2004.

236) DARBELLAY, Frédéric, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours. Complexité des textes, intertextualité et transtextualité*.- Genève : Slatkine, 2005.

237) DOURY, Marianne et MOIRAND, Sophie (dir.), *L'Argumentation aujourd'hui. Positions théoriques en confrontation*.- Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

238) DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires*.- Paris : Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1984.

239) ECO, Umberto, *Sugli Specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusion, l'immagine*.- Milan : Bompiani ; coll. « Tascabili », 1985.

240) ECO, Umberto, *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*.- Milan : Bompiani, coll. « Tascabili », 2001 (deuxième édition).

241) ECO, Umberto, *Trattato di semiotica générale*.- Milan : Bompiani, coll. « Studi », 2002 (dix-huitième édition).

242) ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*.- Milan : Bompiani, coll. « Tascabili », 2005 (huitième édition).

243) GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.- Paris : Hachette Supérieur, coll. « Linguistique », 1993.

244) HÉNAULT, Anne (dir.), *Questions de sémiotique*.- Paris : PUF, coll. « Premier Cycle », 2002.

245) HÉNAULT, Anne et BEYAERT, Anne, *Ateliers de sémiotique visuelle*.- Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2004.

246) HJELMSLEV, Louis, *Le Langage*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1966.

247) JEANNERET, Yves, « Faire avec le faire communicationnel : les prétentions de la sémiotique face à l'horizon des nouvelles pratiques ». *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes du colloque, 2006, Arts du faire : production et expertise. URL : http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3127. Consulté le 10 août 2009.

248) JEANNERET, Yves, « La prétention sémiotique dans la communication », *Semen*, 23, Sémiotique et communication. État des lieux et perspectives d'un dialogue, 2007, [en ligne], mis en ligne le 19 juin 2009. URL : http://semen.revues.org/document8496.html. Consulté le 30 juillet 2009.

249) KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation*.- Paris : Armand Colin, coll. « U Linguistique », 1997,

250) KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*.- Paris : Seuil, « Points », 1996.

251) KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική Recherches pour une sémanalyse*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Extraits », 1969.

252) LANE, Philippe, « Les frontières des textes et des discours : pour une approche linguistique et textuelle du paratexte », in *Congrès Mondial de Linguistique*

Française CMLF'08, publié en ligne le 9 juillet 2008, disponible en ligne http://dx.doi.org/10.1051/cmlf08299,

253) MARTINET, André (dir.), *Le Langage*.- Paris : Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1968 (réimprimé en 1987).

254) MOESCHLER, Jacques et AUCHLIN, Antoine, *Introduction à la linguistique*.- Paris : Armand Colin, coll. « Lettres », 2000.

255) MOLINIÉ, Georges, *Éléments de stylistique française*.- Paris : PUF, coll. « Linguistique nouvelle », 1997.

256) MOLINIÉ, Georges, et VIALA, Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*.- Paris : PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

257) MOLINIÉ, Georges, *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*.- Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1998.

258) MOLINIÉ, Georges, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*.- Paris : Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique » n°21, 2005.

259) NEVEU, Franck, *Lexique des notions linguistiques*.- Paris : Nathan Université, coll. « 128 », série « Linguistique », 2000.

260) PIER, John, « Pragmatique du paratexte et signification », in *Études littéraires*, 1989, vol. 21, n°3 (disponible en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/500874ar>).

261) POPELARD, Marie-Dominique et WALL, Anthony (dir.), *Citer l'autre*.- Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.

262) RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*.- Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 2001.

263) REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*.- Paris : Éditions Le Robert, 1998 (2ème édition), 3 tomes.

264) SARFATI, Georges-Élia, *Précis de pragmatique*.- Paris : Armand Colin, coll. « 128 / Linguistique », 2005.

265) TODOROV, Tzvetan et DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.- Paris : Seuil, coll. « Points », 1972. Édition revue et corrigée par DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie sous le titre *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*.- Paris : Seuil, coll. « Points », série « Essais ».

266) TRAVERSO, Véronique, *L'Analyse des conversations*.- Paris : Nathan Université, coll. « 128 / Linguistique », 1999.

E. Théories de la télévision.

267) BURTIN, Jérôme, « La programmation télévisuelle : une arme stratégique dans la guerre des chaînes »in *COMMposite*, v2004, http://commposite.org/2004/articles/burtin.html.

268) BEYLOT, Pierre (dir.), *La Télévision au miroir* (2 tomes).- Paris : L'Harmattan, revue « Champs visuels » n° 8 et 9 (février 1998 et mars 1998).

269) BEYLOT, Pierre, *Le Récit audiovisuel*.- Paris : Armand Colin, collection « Fac », série « Cinéma », 2005.

270) BOURDON, Jérôme et JOST, François (dir.), *Penser la télévision*. *Actes du colloque de Cerisy*- Paris : Nathan-INA, coll. « Médias Recherches », 1998.

271) COMPTE, Carmen, « Les publicités : narcisses télévisuels » in Pierre Beylot (dir.), *La Télévision au miroir (2)*,, L'Harmattan, 1998 ; article disponible en ligne, URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/00/19/18/PDF/PUB97.pdf.

272) COMPTE, Carmen, « Écriture télévisuelle et médiation cognitive ou Comment la télévision véhicule des savoirs formels et informels » in *Recherches en communication* n°16, 2001, Université Catholique de Louvain Interfaces sémiotiques et cognition (sous la direction de Fabienne THOMAS), p. 130-152. [en ligne] URL : http://halshs.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php?&halsid=340874194519e136a5d50974683c2e43&label=SHS&langue=fr&action_todo=view&id=edutice-00000428&version=1.

273) DUCCINI, Hélène, *La Télévision et ses mises en scène*.- Paris : Nathan Université, coll. « 128 Cinéma-Image », 1998.

274) FISKE, John, *Television Culture*.- London, Routledge, 1987 (réédition de 2003).

275) JOST, François, « La promesse des genres » in *Réseaux* n° 81, 1997, [en ligne] URL : http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf.

276) JOST, François, *Introduction à l'analyse de la télévision*.- Paris : Ellipses, coll. « Infocom », 1999.

277) JOST, François, *Comprendre la télévision*.- Paris : Armand Colin, coll. « 128 Cinéma », 2005.

278) GERARGHTY, Christine et LUSTED, David (dir), *The Television Studies Book*.- London, Arnold, 1998.

279) McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias*.- Paris : Mame-Seuil, coll. « Points / Essais », 1968.

280) PETIJEAN, Virginie, « Sérialisation et logique de marque ou comment fidéliser les téléspectateurs : l'exemple de TF1 » in *Entrelacs.fr*, dossier « Séries in / out », 18 novembre 2007, disponible en ligne : http://w3.lara.univ-tlse2.fr/entrelacs/spip.php?article138, consulté le 20 octobre 2008.

281) RIZZA, Nora, « Construire des palimpsestes » in *Réseaux*, année 1990, volume 9, numéro 44, p. 17-54.

282) SELBY, Keith et COWDERY, Ron, *How to Study Television*.- London : MacMillan Press, 1995.

283) TARANGER, Marie-Claude et GARDIES, René, *Télévision : questions de forme (1)*.- Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

284) TARANGER, Marie-Claude et GARDIES, René (dir.), *Télévision : questions de formes (2). Rhétoriques télévisuelles*.- Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

285) VILCHES, Lorenzo, *La Télévision dans la vie quotidienne. État de savoirs*.- Rennes : Éditions Apogée, coll. « Médias et Nouvelles technologies », 1995.

F. Théorie des médias, théorie des SIC.

286) CALDWELL, John Thornton, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film ans Television*.- Durham et Londres : Duke University Press, coll. « Console-ing Passions », 2008.

287) COMPTE, Carmen et DAUGERON, Bertrand, « Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues : éléments pour un plaidoyer » in *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne* n°12, mai 2008, dossier « Pratiques langagières dans le cinéma francophone » dirigé par Michaël Abecassis, [en ligne], URL : http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol.

288) DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio / Essais », 2001.

289) JEANNENEY, Jean-Noël, *Une histoire des médias, des origines à nos jours*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Histoire », 1996.

290) JEANNERET, Yves et OLLIVIER, Bruno, « Faire des Sic : praxis, méthodes, pratiques » in *Hermès n° 38. Les Sciences de l'information et de la communication : savoirs et pouvoirs*.- Paris : CNRS, 2004, p. 130-132.

291) KATZ, Elihu et LAZARSFELD, Paul L., *Influence personnelle*.- Paris : Armand Colin, coll. « Médiacultures », 2009.

292) LE GUERN, Philippe (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*.- Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Sens social », 2002.

293) LITS, Marc, « De l'importance du genre en culture médiatique » in *Belphégor* (dossier : « Les genres et la culture de masse »), volume III, n° 1, décembre 2003.

294) MARRIS, Paul et THORNHAM, Sue, *Media Studies. A Reader*.- Edinburgh : Edinburgh University Press Ltd, 1997.

295) RIEFFEL, Rémy, *Que sont les médias ?*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio/Actuel », 2005.

296) WINKIN Yves (dir.), *La Nouvelle Communication*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Essais », 2000.

297) WINKIN, Yves, « De quelques origines américaines des sciences de la communication », in *Hermès n° 38. Les Sciences de l'information et de la communication : savoirs et pouvoirs*.- Paris : CNRS, 2004, p. 103-110.

G. Critique littéraire.

298) BARTHES, Roland, *S/Z*.- Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 1976.

299) BARTHES, Roland *et al.*, *Littérature et réalité*.- Pris : Seuil, coll. Points / Essais », 1982.

300) BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Essais », 1984.

301) BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Essais », 1998.

302) BERGER, Richard, « Le titre du roman québécois des années 1940-1960 », in *Voix et Images*, vol. 7, n° 1, 1981, consulté en ligne sur Internet (http://id.erudit.org/iderudit/200305ar) le 1er octobre 2008.

303) DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*.- Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1977.

304) DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*.- Paris : Seuil, coll. « Points/Essais », 2000.

305) GENETTE, Gérard, *Figures I*.- Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

306) GENETTE, Gérard, *Figures III*.- Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.

307) GENETTE, Gérard, *Seuils*.- Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1987.

308) GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*.- Paris : Seuil, coll. « Points », 1992.

309) GENETTE, Gérard, *Figures IV*.- Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1999.

310) JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*.- Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978.

311) JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme » in *Poétique* n°27, 1976.

312) MAGNÉ, Bernard, « Toute ressemblance… » in *L'Effet de fiction* [colloque en ligne], 2001, URL : http://www.fabula.org/effet/interventions/19.php.

313) MARTINIÉRE, Nathalie, *Figures du Double. Du personnage au texte*.- Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008.

314) NOBERT, Margo, « Le titre comme séduction dans le roman Harlequin : une lecture sociosémiotique », in *Études littéraires*, vol. 16, n° 3, 1983, p. 380-381, disponible en ligne < http://id.erudit.org/iderudit/500622ar>.

315) PEÑALVER VICEA, Maribel, « Le titre est-il un désignateur rigide » in *Congreso Internacional de Estudios franceses, La Rioja encrucijada de caminos*, disponible en ligne <dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?articulo=1011557&orden=74671.

316) RICŒUR, Paul, *Temps et Récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Essais »1984.

317) RICŒUR, Paul, *Anthologie*, *Textes recueillis et présentés par Michaël Fœssel et Fabien Lamouche*.- Paris : Seuil, coll. « Points / Essais inédit », 2007.

318) SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte » in *Frontières de la fiction* [colloque en ligne], 1999, disponible à l'adresse http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php#FN28.

319) SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*.- Paris : Nathan Université, coll. « 128 / Littérature », 2001.

320) SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*.- Paris : Gallimard, 1985.

321) TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*.- Paris : Seuil, coll. « Points », 1970.

322) VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*.- Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? » n° 907, 1960.

H. Théories du cinéma.

323) AMIEL, Vincent, *Esthétique du montage*.- Paris : Nathan, coll. « Cinéma », 2002.

324) BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in *Œuvres III*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.

325) BEYLOT, Pierre, « Pier Paolo Pasolini : montage dénotatif et montage rythmique ».- *CinémAction*, 3ème trimestre 1994, n° 72, p. 80-89.

326) BONNET, Jean-Claude, « Diderot a inventé le cinéma » in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995, volume 18, n° 1, p. 27-33.

327) CAÏRA, Olivier, « "Toute ressemblance…" Le rôle des données documentaires dans les films de fiction hollywoodiens », communication dans le cadre de la journée d'études *Le classicisme hollywoodien* (sous la direction de Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache), 31 mai 2007, ENS, [en ligne], URL : http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1745.

328) CHION, Michel, *Le Son*.- Paris : Nathan Université, coll. « Fac cinéma-image », 1998.

329) ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*.- Paris : Armand Colin, coll. « 128 / Sociologie », 2005.

330) JOST, François, « Narration(s) : en deçà et au-delà ».- *Communications*, 1983, n° 38, p. 192-212.

331) JOST, François, *L'œil-caméra : entre film et roman*.- Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1987.

332) JOST, François*, Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*.- Paris : Méridiens Klincksiek, 1992.

333) MELLIER, Denis, « Le montage à l'œil nu ».- *CinémAction*, 3ème trimestre 1994, n° 72, p. 120-126.

334) METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I.- Paris : Klincksieck, « collection d'esthétique » n°3, 1971 (2ème édition).

335) — *Essais sur la signification au cinéma*, tome II.- Paris : Klincksieck, « collection d'esthétique » n° 14, 1972.

336) NACACHE, Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*.- Paris : Armand Colin, coll. « Fac », série « Cinéma », 2005.

III. Ouvrages documentaires.

A. Télévision.

337) *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 99, « La Publicité à la télévision ».- Bry-sur-Marne : INA Publications, septembre-octobre 2001.

338) *La Fiction télévisée. Inventaire, mutations et perspectives*.- Bry-sur-Marne : INA, 1988.

339) DANEY, Serge, *Le Salaire du zappeur*.- Paris : POL, 1993.

340) FONNET, Laurent, *La Programmation d'une chaîne de télévision*.- Paris : Éditions Dixit, coll. « DESS Communication Audiovisuel Paris I Sorbonne », 2003.

341) GITLIN, Todd, *Inside Prime Time. How the networks decide about the shows that rise and fall in the real world behind the TV screen*.- New York : Pantheon Books, 1985.

342) MICHEL, Hervé, *Les Grandes Dates de la télévision française*.- Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? » n° 3055, 1995.

343) PARACUELLOS, Jean-Charles, *La Télévision. Clefs d'une économie invisible*.- Paris : La Documentation française, coll. « Les Études de la Documentation française », 1993.

B. Séries télévisées.

1. Ouvrages généraux.

344) ADRIANO, Tara et BUNTING, Sarah D., *Television Without A Pity. 752 Things We Love to hate (and Hate to Love) about TV*.- Philadelphia : Quirk Books, 2006.

345) BROOKS, Tim et MARSH, Earle, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946-Present*.- New York : Ballantine Books, 2007 (neuvième édition mise à jour).

346) CARRAZÉ, Alain, *Les Séries Télé*.- Paris : Hachette, coll. « Toutes les clés », 2007.

347) DUREAU, Christian, *Acteurs de séries et feuilletons. Le Dictionnaire*.- Paris : Éditions Didier Carpentier, 2008.

348) JULIEN, François, *La Loi des séries*.- Paris : éditions Bernard Barrault, 1987.

349) ROWLANDS, Mark, *Everything I Know I Learned From TV. Philosophy for the Unrepentant Couch Potato*.- London : Ebury Press, 2005.

350) SANGSTER, Jim et CONDON, Paul, *Telly Guide. Your ultimate guide to TV Heaven : classic telly, cult shows, one-hit wonders, soap, TV firsts & forgotten gems*.- Londres : Collins, 2005.

351) VERAT Eric, « Petit lexique pour jouer au spécialiste ».- *Télérama* hors série, avril 2001, n° 100, p. 98.

352) WINCKLER, Martin et PETIT, Christophe (dir.), *Les Séries télévisées*.- Paris : Larousse, coll. « Guides Totem », 1998.

353) WINCKLER, Martin, *Séries Télé. De* Zorro *à* Friends, *60 ans de téléfictions américaines*.- Paris : Librio, coll. « Repères », 2005.

354) WINCKLER, Martin, *Le Rire de Zorro*.- Paris : Bayard, coll. « Archétypes », 2005.

355) WINCKLER, Martin (dir.), *Le Meilleur des séries. Les plus grandes fictions du moment à suivre ou à découvrir*.- Paris : Hors Collection Éditions, 2007.

356) WINCLER, Martin et BOUTET, Marjolaine (dir.), *2008. L'Année des séries ? Les plus grandes fictions du moment à suivre ou à découvrir*.- Paris : Hors-Collection Éditions, 2008.

2. Monographies.

357) CARRAZÉ, Alain et OSWALD, Hélène, *Le Prisonnier. Un chef-d'œuvre télévisionnaire, précédé d'un entretien avec Patrick Mc Goohan*.- Paris : Éditions Huitième Art, 1989.

358) CARRAZÉ, Alain et WINCKLER, Martin, *Mission : Impossible*.- Paris : Édition Huitième Art, 1993.

359) COURRIER, Kévin et GREEN, Susan, *Law & Order : the Unofficial Companion*.- Los Angeles : Renaissance Book, 1998.

360) GENGE, N. E., The X-Files. *Le Guide non officiel*.- Paris : Éditions Hors Collection, 1996.

361) GENGE, N. E., The X-Files. *Le Guide non officiel. La 3ème saison*.- Paris : Éditions Hors Collection, 1997.

362) GENGE, N. E., The X-Files. *Le Guide non officiel. La 4ème saison*.- Paris : Éditions Hors Collection, 1997.

363) SOHN, Amy, *"Sex and the City" Le Guide officiel*.- New York-Paris : HBO, Melcher Media, Vade Retro, 2002.

3. articles.

364) *La Gazette des scénaristes* n° 20, « Séries TV. Le Mal français ».- Paris : Union-Guilde des Scénaristes, janvier 2004.

365) *Génération Séries*, n° 37.- Reims : Gimmick Press, juillet-août-septembre 2001.

366) *Génération Séries*, n° 25.- Reims : Gimick Press, juillet-août-septembre 1998. [dossier sur *The X Files*]

367) *Génération Séries*, n° 28.- Reims : Gimick Press, avril-mai-juin 1999. [dossier sur *Oz*]

368) *Génération Séries*, n° 32.- Reims : Gimick Press, avril-mai-juin 2000. [dossier sur *Oz*]

369) *Génération Séries*, n° 33.- Reims : Gimick Press, juillet-août-septembre 2000. [dossier sur *The X Files*]

370) *Génération Séries*, n° 34.- Reims : Gimick Press, octobre-novembre-décembre 2000. [dossier sur *Twin Peaks*]

371) *Génération Séries*, n° 35.- Reims : Gimick Press, janvier-frévrier-mars 2001. [dossier sur *Twin Peaks*]

372) LEVIN, Gary, « Ad glut turns off viewers » in *USA Today* du 11 octobre 2005, [en ligne], URL : http://www.usatoday.com/life/television/news/2005-10-11-ad-glut_x.htm ; consulté le 25 avril 2008.

373) LEVIN, Gary, « Network audiences are showing their age », in *USA Today* du 26 juin 2007, [en ligne], URL : http://www.usatoday.com/life/television/news/2007-06-27-median-TV-age_N.htm ; consulté le 25 juillet 2008

374) *Séries mania*, n° 19, « 50 ans de séries ».- Paris : A.C.E. ; janvier-février 2000.

375) STANLEY, Alessandra, « Beneath the Quirks, There's Always a Message for the Masses » in *The New York Times*, 14 février 2006, [en ligne], URL : http://query.nytimes.com/gst/fullpage.htm?res=9C00E1DA123EF937A25751C0A9609C8B63&sec=&spon=&pagewanted=1 ; consulté le 1er octobre 2008.

376) Hors série *Télérama*, n° 100.- Paris : avril 2001.

377) WINCKLER, Martin, « "Oz", une série américaine hors du commun. Ce monde-prison où nous vivons ».- *Le Monde diplomatique*, mai 2002, n°578, p. 24.

C. Médias.

378) *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 85, « La Recherche en information et communication en France ».- Bry-sur-Marne : INA Publications, mai-juin 1999.

379) AGEE, Warren K., AULT, Phillip H., EMERY, Edwin, *Introduction aux communications de masse*.- Bruxelles : De Boeck, coll. « Culture et Communication », série « Médias », 1989.

380) BALLE, Francis (dir), *Dictionnaire des Médias*.- Paris : Larousse, coll. « Les référents », 1998.

381) BALNAVES, Mark, DONALD, James et HEMELRYK DONALD, Stéphanie, *Atlas des médias dans le monde*.- Paris : Éditions Autrement, coll. « Atlas/Monde », 2001.

382) BOURDON, Jérôme, *Introduction aux médias*.- Paris : Montchrestien, cool. « Clefs Politique », 1997.

383) FRAU-MEIGS, Divina, *Médiamorphoses américaines*.- Paris : Economica, 2001.

D. Cinéma.

384) *Le Guide du cinéma chez soi, Télérama* hors série, n° 1, édition 2002.

385) PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma* - Paris : Larousse-Bordas/HER, coll. « In extenso », 1995, réédité en 2000, 2 tomes.

386) RAPP, Bernard et LAMY, Jean-Claude, *Dictionnaire des films*.- Paris : Larousse-Bordas/HER, coll. « In extenso », 1995, réédité en 2002.

E. Culture et société américaines.

387) CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis* .- Paris : Éditions La Découverte, coll. « Poche / Essais », 2005.

388) DUCLOS, Denis, *Le Complexe du loup-garou. La Fascination de la violence dans la culture américaine*.- Paris : Éditions La Découverte, coll. « Poche / Essais », 2005.

389) JOHNSON, Richard *et al., The Practice of Cultural Studies*.- Londres : SAGE Publications, 2004.

F. Sites Internet.

1. Télévision.

390) [Bienvenue à Twin Peaks], http://www.chez.com/anniecordier/twinpeaks.html, visité le 15 mars 2002.

391) [Bienvenue à Twin Peaks, population 51 201 habitants], http://membres.lycos.fr/kyriaz/twin-peaks.html, visité le 24 novembre 2001.

392) [Canal Jimmy], http://www.canaljimmy.fr, visité le 16 mai 2002.

393) [Chef-d'œuvre du petit écran – Twin Peaks (Mystères à Twin Peaks)], http://www.dunwich.org/tv/twinpeak/twinpeak.html, visité le 23 janvier 2002.

394) [Epguides], http://www.epguides.com/, visité le 29 avril 2002.

395) [L'Épisothèque], http://membres.lycos.fr/grilletv/episotheque, visité le 10 mai 2002.

396) [Le Front de Libération Télévisuelle], http://www.leflt.com, visité le 10 février 2002.

397) [International Association of Xena Studies], http://www.whoosh.org, visité le 10 juin 2008.
398) [Jump the Shark], http://www.tvguide.com/jumptheshark, visité le 5 septembre 2008.
399) [LENODAL.COM : identités (télé)visuelles : blogs, médias, forums], http://lenodal.com/, consulté le 10 octobre 2008.
400) [Oz, The Emerald Site], http://jeanmix.free.fr/oz, visité le 20 janvier 2002.
401) [pErDUSA], http://www.a-suivre.org/usa/articles.php3, consulté le 5 février 2008.
402) [Poobala.com's Crossovers and Spin Offs Pages], http://poobala.com/crossoverlist.html, visité le 5 janvier 2007.
403) [ReduX], http://www.theredux.com/fr, visité le 14 janvier 2002.
404) [Série Club], http://www.serieclub.fr, visité le 5 novembre 2001.
405) [Séries and co], http://www.seriesandco.com/ie4/index.html, visité le 3 mai 2002.
406) [Séries Télés], http://perso.club-internet.fr/vatzhol/seriestv.html, visité le 8 févirer 2002.
407) [SériesQuest], http://seriesquest.free.fr, visité le 14 janvier 2002.
408) [Teletronic Classic TV Shows], http://www.teletronic.co.uk, consulté le 6 février 2008.
409) [Twin Peaks], http://membres.lycos.fr/bishlouk/TwinPeaks.htm, visité le 12 janvier 2002.
410) [La vérité est ici], http://www.lvei.net, visité le 6 février 2002.

2. Terminologie.

411) [Banque de dépannage linguistique], site de l'Office québécois de la langue française, http://www.olf.gouv.qc.ca/ressources/bdl.html, consulté le 15 mai 2009
412) [Délégation générale à la langue française], site du Ministère de la Culture et de la Communication français, http://www.culture.fr/culture/dglf/, consulté le 26 mai 2002.
413) [Le Grand dictionnaire terminologique], site de l'Office québécois de la langue française, http://www.granddictionnaire.com., consulté le 26 mai 2002.

Index

2

24, 121, 270, 288, 297, 301, 305, 306, 307, 308, 311, 312, 399, 531

A

ABC, 10, 12, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 47, 61, 77, 80, 130, 132, 171, 201, 284, 285, 294, 311, 354, 359, 376, 435, 443, 446, 496, 497, 524, 525, 526, 528, 529, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 538, 539

actant émetteur α, 49, 106, 108, 127, 199, 201, 203, 316, 511, 520

actant récepteur α, 106, 108, 203, 235, 316

Ally McBeal, 132, 134, 138, 166, 198, 265, 366, 446, 488, 490, 499, 524

Angel, 101, 130, 134, 138, 169, 207, 265, 271, 357, 372, 376, 381, 382, 424, 425, 426, 432

B

Ball, Alan, 107, 173, 201, 470, 481, 530, 536

Barthes, Roland, 450, 502

Baywatch, 381, 532, 533

Beverly Hills 90210, 27, 383, 444, 445, 524

Bochco, Stephen, 25, 174, 176, 268, 403, 529, 534, 538

Boston Legal, 138, 271, 382, 383, 443, 483, 487, 488, 491, 492, 497, 499, 500, 511, 524

Boston Public, 138, 446, 447, 524

Buffy the Vampire Slayer, 88, 101, 121, 134, 164, 178, 190, 424, 425, 426, 427, 432, 465, 485, 487, 494, 495, 509, 543

C

Canal Jimmy, 29, 529, 530, 531, 536, 537, 539, 558

Canal Plus, 11, 78, 83, 85, 182, 286, 297, 373, 520, 526, 530, 535, 536, 538, 540

Cannel, Stephen J., 174, 180, 181

captation, 16, 84, 94, 140, 164, 202, 203, 205, 207, 239, 247, 249, 253, 254, 315

Carter, Chris, 126, 129, 131, 132, 153, 169, 173, 175, 181, 184, 185, 186, 226, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 239, 244, 245, 246, 247, 253, 255, 382, 417, 441, 445, 465, 466, 506, 527, 528, 532

Casetti, Francesco, 32, 112, 323, 326, 510

CBS, 10, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 27, 28, 47, 77, 99, 201, 277, 284, 285, 294, 354, 355, 371, 380, 400, 404, 421, 424, 428, 443, 496, 525, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538

centon, 5, 233, 323, 325, 449, 454, 477, 518

Chambat-Houillon, Marie-France, 546

Charmed, 87, 88, 135, 525

citation, 5, 56, 63, 124, 127, 128, 129, 138, 146, 178, 183, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 247, 250, 252, 255, 325, 327, 329, 340, 346, 358, 371, 401, 403, 417, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 469, 470, 473, 478, 479, 482, 483, 484, 485, 486, 507, 509

cliffhanger, 18, 22, 308, 332, 478

Compte, Carmen, 3, 14, 332, 333, 342, 405, 490

connotations, 111, 114, 115, 116, 117, 127, 140

Crossing Jordan, 134, 435, 437, 438, 525

crossover, 5, 13, 33, 132, 343, 344, 347, 352, 365, 366, 371, 377, 382, 404, 410, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 444, 445, 446, 447, 448, 486

CSI Crime Scene Investigation, 93, 104, 124, 159, 168, 174, 265, 376, 391, 398, 402, 424, 434, 442, 513, 525

CSI Miami, 104, 125, 134, 136, 161, 168, 172, 376, 377, 391, 399, 400, 402, 404, 434, 442

CSI New York, 134, 135, 377, 391, 402, 404, 434, 442, 526

D

Dallas, 19, 21, 22, 23, 26, 114, 146, 199, 229, 286, 300, 329, 333, 337, 338, 340, 371, 478, 498, 514, 533, 541, 542, 543, 544
Danblon, Emmanuelle, 51, 52, 54
Dawson's Creek, 134, 138, 139, 163, 186, 273, 357, 465, 526
dédicace, 72, 227, 237, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 488
Desperate Housewives, 12, 46, 61, 138, 147, 163, 171, 191, 294, 505, 526, 543
disclaimer, 72, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 266, 485
Dominicy, Marc, 544
Dream On, 181, 201, 453, 458, 459, 460, 463, 467, 473, 511, 536

E

Eco, Umberto, 326, 327, 335, 339, 392, 411, 447, 455, 468, 484, 496, 503
Effet d'agenda, 486
épigraphe, 5, 71, 72, 126, 135, 136, 173, 190, 202, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 262, 263, 315, 316
ER, 93, 103, 104, 119, 120, 123, 124, 125, 134, 135, 139, 155, 164, 165, 198, 200, 205, 209, 223, 265, 266, 268, 294, 298, 304, 421, 430, 465, 470, 471, 472, 487, 496, 526, 542
éthique (preuve), 40, 81, 84, 89, 90, 122, 123, 128, 129, 136, 140, 164, 165, 166, 167, 169, 175, 180, 193, 202, 209, 211, 213, 239, 240, 253, 254, 271, 272, 299, 300, 305, 307, 310, 315, 340, 341, 357, 372, 378, 385, 392, 451, 479, 480, 508, 514
ethos, 40, 89, 118, 128, 140, 164, 165, 173, 177, 203, 210, 222, 255, 263, 272, 274, 276, 277, 282, 288, 306, 339, 341, 342, 370, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 385, 390, 392, 397, 398, 402, 461, 480, 502, 509, 519

F

fans, 29, 36, 57, 71, 93, 95, 96, 108, 115, 121, 129, 131, 133, 143, 149, 170, 178, 186, 205, 207, 208, 217, 226, 247, 251, 264, 267, 272, 273, 276, 289, 290, 297, 312, 334, 346, 374, 402, 403, 424, 433, 445, 476, 507, 515
fantastique, 15, 18, 20, 43, 190, 192, 216, 242, 243, 244, 245, 246, 255, 353, 357, 552
Fiske, John, 57, 62, 449, 450
Fontana, Tom, 170, 179, 264, 275, 346, 409, 410, 411, 412, 417, 436, 437, 447, 448, 464, 486, 527, 529
format, 16, 18, 45, 46, 63, 72, 100, 198, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 294, 299, 332, 354, 367, 429
FOX, 10, 26, 27, 153, 201, 285, 446, 485, 524, 528
FX, 47, 171, 211, 508, 529, 530, 535, 538

G

générique, 5, 21, 34, 62, 71, 72, 79, 80, 84, 91, 102, 103, 104, 106, 109, 114, 118, 120, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 210, 211, 212, 214, 217, 218, 219, 223, 227, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 241, 242, 243, 246, 249, 255, 258, 264, 269, 272, 275, 298, 300, 301, 304, 308, 315, 316, 322, 334, 358, 373, 387, 388, 389, 391, 393, 394, 401, 402, 434, 459, 470, 477, 478, 484, 488, 498, 507, 514, 542, 543
Genette, Gérard, 52, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 82, 105, 109, 118, 136, 137, 197, 202, 214, 216, 225, 226, 227, 228, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 249, 250, 251, 252, 254, 258, 259, 261, 262, 263, 277, 279, 298, 321, 358, 371, 449, 455, 456, 457
Gitlin, Todd, 153, 284, 380, 381, 382, 384, 385, 405, 414
Groupe μ, 97, 98, 105, 108, 113, 128

H

HBO, 11, 28, 44, 47, 111, 153, 156, 169, 170, 173, 181, 182, 200, 201, 211, 232, 240, 280, 464, 470, 525, 526, 529, 530, 531, 532, 535, 536, 537, 556

Hill Street Blues, 24, 25, 63, 107, 110, 113, 260, 330, 534, 542

Hitchcock, Alfred, 18, 99, 100, 114, 115, 281, 331, 351, 473, 474, 476, 502, 532

Homicide Life on the Street, 103, 117, 136, 148, 168, 169, 170, 172, 198, 346, 371, 409, 410, 411, 417, 435, 436, 437, 447, 448, 464, 496, 508, 527

I

illocutoire, 69

intertextualité, 25, 49, 63, 101, 114, 116, 122, 130, 133, 136, 156, 226, 234, 317, 321, 322, 326, 327, 329, 330, 331, 334, 335, 336, 340, 358, 367, 392, 405, 411, 413, 449, 450, 455, 456, 468, 481, 485, 495, 502, 503, 504, 506, 507, 508, 513, 546

J

JAG, 219, 383, 442, 488, 527

K

Katz, Elihu, 541, 550

Kelley, David E., 107, 138, 174, 175, 176, 182, 272, 355, 365, 368, 383, 403, 405, 410, 412, 435, 443, 446, 447, 448, 482, 490, 491, 492, 496, 497, 499, 500, 524, 525, 529

L

Lavery, David, 57, 95, 273, 311, 509

Law & Order, 47, 117, 119, 123, 124, 125, 130, 135, 140, 148, 152, 153, 169, 174, 209, 217, 218, 219, 240, 259, 269, 294, 297, 299, 302, 305, 306, 330, 334, 335, 345, 346, 355, 357, 368, 369, 376, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 400, 403, 406, 407, 409, 424, 425, 431, 433, 435, 436, 437, 447, 448, 489, 503, 527, 528, 555

Law & Order Criminal Intent, 124, 125, 126, 151, 152, 153, 161, 210, 266, 267, 355, 368, 386, 387, 388, 389, 395, 396, 400, 408

Law & Order Special Victim Unit, 161, 210, 265, 267, 355, 368, 369, 386, 387, 388, 393, 395, 396, 400, 406, 408, 409, 424, 431, 433, 437, 448, 489, 527

Law & Order Trial by Jury, 47, 161, 210, 266, 267, 368, 370, 387, 388, 389, 390, 396, 397, 400, 410, 424, 431, 432, 528

Lits, Marc, 3, 353

logos, 54, 84, 140, 340, 341, 372, 373, 379, 398, 402, 461, 502, 513

Lost, 46, 61, 93, 123, 125, 134, 146, 163, 294, 483, 528, 543

ludique (visée), 54, 62, 122, 129, 136, 138, 186, 287, 288, 315, 330, 338, 372, 378, 392, 479, 480, 483, 502, 518, 568, 569

Lynch, David, 71, 115, 166, 311, 331, 332, 470, 481, 531, 542

M

M6, 28, 29, 76, 80, 85, 87, 93, 96, 393, 394, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 538, 539

Melrose Place, 27, 139, 383, 384, 444, 445, 528

memoria, 100, 122, 131, 133, 208, 324, 377, 379, 485

métadiscursivité, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 461, 462, 472, 511

métagénérique (fonction), 186, 187, 188, 190, 191, 193, 212, 240, 241, 244, 247, 253, 254

métalepse, 518, 519

Meyer, Michel, 545

MillenniuM, 124, 125, 126, 132, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 249, 250, 301, 302, 304, 309, 310, 439, 465, 469, 528

Molinié, Georges, 3, 41, 48, 64, 70, 106, 136, 157, 206, 235, 316, 450, 457

Monk, 47, 101, 104, 140, 149, 158, 159, 161, 166, 172, 209, 466, 505, 528

Munch, John, 409, 410, 411, 416, 417, 432, 437, 489

Murder One, 103, 120, 529

My so-called Life, 113

N

NBC, 10, 15, 16, 17, 18, 22, 24, 25, 27, 47, 76, 77, 86, 93, 99, 148, 164, 172, 201, 269, 284, 285, 294, 354, 368, 384, 417, 427, 428, 430, 432, 436, 496, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 539

NCIS, 383, 384, 442, 483, 529

network, 9, 10, 11, 13, 23, 26, 27, 47, 154, 170, 171, 284, 328, 356, 385, 403, 500

Nip/Tuck, 171, 529

NYPD Blue, 105, 119, 135, 151, 168, 259, 268, 270, 297, 301, 304, 308, 367, 529, 543

O

orateur, 52, 53, 54, 55, 56, 84, 91, 100, 122, 132, 157, 206, 240, 271, 274, 276, 339, 340, 341, 342, 372, 373, 374, 375, 378, 392, 398, 450

Oz, 103, 114, 129, 133, 139, 159, 170, 179, 180, 200, 201, 227, 259, 264, 274, 411, 448, 464, 469, 470, 483, 486

P

palimpseste, 5, 321, 322, 325, 413, 439, 509, 518

paratexte, 68, 69, 70, 71, 82, 197, 202, 217, 321, 377, 386, 547, 548

pathétique (preuve), 84, 94, 96, 129, 130, 162, 163, 192, 240, 241, 242, 247, 253, 254, 262, 263, 274, 280, 287, 289, 309, 328, 341, 372, 377, 378, 379, 384, 398, 461, 472, 479, 480, 488

pathos, 84, 204, 263, 276, 282, 332, 339, 341, 342, 370, 372, 374, 377, 378, 379, 398, 480, 502, 509

Perelman, Chaïm, 41, 51, 52, 56, 57, 68, 96, 108, 122, 137, 138, 145, 156, 157, 158, 160, 203, 207, 252, 378, 390, 391, 392, 510, 545

perlocutoire (fonction), 55, 222, 249

phatique (fonction), 154, 155, 156, 193, 295, 300, 302, 308, 309

Picket Fences, 113, 116, 134, 135, 175, 435, 446, 496, 529

Practice, The, 76, 90, 110, 124, 130, 132, 134, 135, 138, 382, 383, 435, 443, 446, 447, 489, 491, 529, 558

pragmatique, 50, 53, 68, 69, 70, 154, 193, 216, 316, 397, 544, 548, 550

prégénérique, 72, 120, 145, 146, 147, 155, 163, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 217, 219, 222, 223, 227, 231, 232, 236, 243, 249, 250, 258, 269, 297, 298, 304, 305, 315, 386, 432, 473, 485, 499

présence (fonction de), 3, 14, 35, 38, 138, 146, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 179, 180, 192, 193, 195, 202, 211, 213, 216, 219, 226, 227, 236, 237, 239, 240, 252, 253, 254, 262, 263, 271, 298, 303, 315, 321, 329, 345, 390, 391, 402, 406, 436, 454, 466, 468, 473, 475, 482, 483, 494, 507

Pretender, The, 76, 86, 87, 88, 94, 105, 187, 188, 189, 191, 232, 427, 428, 429, 505, 529

Profiler, 76, 86, 87, 88, 94, 427, 428, 429, 529

protestation de fictivité, 216, 219

Q

Quantum Leap, 346, 482, 486, 530

R

Raimi, Sam, 266, 496, 527, 532

Rescue Me, 47, 171, 266, 530

ripétitivité, 323, 510

S

séductive (fonction), 101, 109, 117, 118

Série Club, 29, 76, 89, 91, 96, 221, 525, 526, 536, 537, 538, 559

seuil, 5, 41, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 72, 140, 147, 195, 202, 203, 234, 239, 276, 281, 291, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 312, 313, 315, 316, 317, 322, 342, 377, 379, 386, 445, 459, 477, 487, 518

Showtime, 11, 212

Simpsons, 17, 20, 27, 183, 299, 538

Singer, Bryan, 129, 178

sitcom, 15, 19, 21, 23, 27, 45, 63, 77, 99, 100, 119, 135, 187, 199, 233, 286, 287, 329, 330, 344, 354, 366, 367, 371
Six Feet Under, 73, 155, 170, 174, 200, 201, 211, 470, 481, 530
Sleepwalkers, 86, 226, 228, 230, 235, 238, 530
soap opera, 9, 13, 14, 15, 21, 22, 27, 41, 45, 46, 61, 63, 77, 135, 181, 183, 199, 286, 331, 332, 333, 334, 342, 358, 411, 470, 478, 555
Sopranos, The, 101, 125, 126, 136, 170, 200, 265, 480, 482, 484, 531, 543
spin off, 5, 33, 47, 117, 118, 119, 140, 162, 321, 343, 344, 347, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 376, 377, 379, 382, 384, 385, 398, 400, 405, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 442, 445, 480, 513
St Elsewhere, 330, 346, 416, 486, 535
substance de l'expression, 49, 456, 457, 473
sweeps, 13, 296, 338, 404, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 431, 433, 434, 501, 514, 515

T

tagline, 226, 229
The Shield, 47, 85, 124, 125, 126, 147, 163, 211, 258, 484, 507, 508, 530
Third Watch, 134, 198, 219, 268, 269, 421, 428, 429, 430, 489, 531
titre, 11, 18, 49, 51, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 82, 85, 86, 89, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 144, 145, 150, 152, 153, 154, 160, 161, 166, 171, 172, 174, 176, 181, 189, 195, 208, 215, 226, 230, 235, 239, 242, 246, 248, 250, 258, 283, 285, 291, 295, 304, 306, 315, 316, 323, 331, 335, 340, 343, 345, 352, 353, 359, 360, 364, 370, 373, 376, 379, 382, 389, 391, 395, 396, 400, 402, 410, 414, 425, 430, 435, 437, 438, 440, 447, 460, 470, 471, 473, 477, 479, 487, 490, 517, 518, 521, 548, 551, 552
Todorov, Tzvetan, 154, 242, 243, 244, 247
Touched by an Angel, 357, 430, 431
Twin Peaks, 46, 63, 71, 114, 129, 136, 155, 158, 159, 160, 166, 208, 301, 310, 311, 312, 330, 331, 332, 333, 346, 411, 469, 478, 481, 531, 542, 543, 556, 558, 559

W

West Wing, The, 125, 207, 269, 515, 531
Wire, The, 102, 117, 152, 166, 170, 179, 226, 232, 237, 240, 241, 247, 250, 253, 255, 410, 464, 532
Without A Trace, 103, 117, 125, 139, 169, 265, 421, 424, 506, 531
Wolf, Dick, 18, 153, 175, 211, 265, 299, 301, 306, 334, 346, 355, 357, 368, 369, 370, 385, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 424, 431, 433, 436, 437, 447, 448, 525, 527, 528

X

Xena Warrior Princess, 26, 220, 221, 376, 383, 384, 434, 442, 532
X-Files, The, 28, 33, 39, 43, 71, 95, 103, 115, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 148, 155, 159, 166, 169, 181, 190, 191, 198, 204, 205, 207, 209, 215, 216, 226, 228, 229, 230, 231, 235, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 264, 267, 272, 273, 288, 289, 301, 302, 303, 304, 382, 410, 416, 417, 435, 439, 440, 441, 446, 459, 465, 466, 479, 483, 484, 485, 488, 507, 532, 543, 555, 556

Table des matières

REMERCIEMENTS **3**

SOMMAIRE **5**

INTRODUCTION **7**

I. LES SERIES TELEVISEES : UNE FORME PRIMORDIALE DE LA TELEVISION DELAISSEE PAR LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE. 8

A. Les séries télévisées : une forme économiquement et culturellement majeure aux États-Unis. 9

1. Quelques éléments sur la structure économique de la télévision américaine. 9

2. Quelques jalons sur le soap opera de journée. 13

3. Une approche historique de la série de soirée aux États-Unis. 15

B. L'importance de plus en plus grande des séries télévisées. 28

C. L'état de la recherche sur les séries télévisées en France. 31

II. PROBLEMES METHODOLOGIQUES POSES PAR UNE RECHERCHE SUR LES SERIES TELEVISEES. 41

A. La constitution du corpus. 41

B. Le choix des outils méthodologiques. 48

C. L'inscription de la fiction télévisée dans le champ de la rhétorique épidictique. 51

III. DEUX AXES MAJEURS POUR L'ETUDE DU DRAMA ET DE LA DRAMEDY ENTRE 1990 ET 2005 : LES SEUILS ET LA TRANSTEXTUALITE. 62

PARTIE I SEUILS **65**

INTRODUCTION DES SEUILS DANS UNE SERIE TELEVISEE ? **67**

CHAPITRE PREMIER « UNTITLED » **73**

I. LE NIVEAU HYPERTITULAIRE : TITRES DE CASE ET DE COLLECTION. 74

A. Un seuil propre à la chaîne de diffusion. 75

1. Approche historique. 76

2. Sémiose du titre de niveau hypertitulaire. 79

B. Une énonciation complexe, malgré une simplicité apparente. 80

C. Des buts avant tout économiques et marketing. 84

1. Fonction d'identification et de repérage. 84

2. Fonction éthique. 88

3. Fonction de captation. 94

II. LE NIVEAU MESOTITULAIRE. 96
A. Définition. 97
1. Un rapide historique des titres de séries télévisées. 97
2. Sémiose du titre de niveau mésotitulaire des dramas et dramedies américain de 1990 à 2005. 102
B. Statut actantiel. 105
C. Buts et fonctions. 108
1. La fonction d'identification-description. 109
2. La fonction connotative. 113
3. La fonction séductive. 116
4. La fonction générique. 118
III. LE NIVEAU HYPOTITULAIRE. 119
A. Définition. 119
B. Une énonciation parfois masquée. 120
C. Buts et fonctions. 121
1. La fonction éthique. 122
2. Fonction ludique et visée pathétique. 128
3. L'inversion de la memoria. 130
4. Le jeu intertextuel : memoria et connivence. 132
IV. CONCLUSION. 138
CHAPITRE 2 SERIES A "CREDITS" : SEMIOSTYLISTIQUE DU GENERIQUE 141
I. UN ELEMENT FORT DES SERIES TELEVISEES. 143
II. STATUT ACTANTIEL. 145
III. LE GENERIQUE : UN SEUIL « MULTI-TACHES ». 147
A. Les fonctions légales. 148
B. La fonction phatique. 152
C. Du montage à la présence : un seuil à visée persuasive. 154
D. De l'éthos du programme à l'ethos de la chaîne : rhétorique, marketing et créativité. 162
1. L'ethos du programme : de l'identification à l'image de marque d'une série ou d'un diffuseur. 163
2. L'ethos des scripteurs. 171
E. La fonction métadiscursive : le générique comme nouvel espace de lecture. 177
F. Génériques conceptuels et fonction métagénérique. 184
CHAPITRE 3 « PRECEDEMMENT DANS… » 193
I. DIFFERENTS TYPES DE PREGENERIQUES. 194
II. UNE ENONCIATION FLUCTUANTE. 197

III. UN SEUIL LARGEMENT INDUSTRIEL. 200
A. La fonction de captation. 201
B. La fonction de rappel. 203
C. Le prégénérique comme lieu de construction de la preuve éthique au sens technique. 207
IV. UN SEUIL DANS LE SEUIL : LE DISCLAIMER ET L'AVERTISSEMENT. 212
CHAPITRE 4 L'EPIGRAPHE EST AILLEURS 223
I. DEUX CATEGORIES D'EPIGRAPHES. 225
A. L'épigraphe-slogan. 225
B. L'épigraphe-citation. 229
II. UNE DOUBLE ENONCIATION. 232
A. Épigraphaire et épigrapheur. 232
B. L'épigraphé. 234
III. ATTIRER, ORIENTER, PARTAGER : UN GESTE CLAIR VERS LE TELESPECTATEUR. 237
A. Les fonctions pathétique et métagénérique. 238
B. La fonction de captation. 245
C. La fonction de fédération. 249
CHAPITRE 5 « FROM TV, WITH LOVE » 253
I. UN SEUIL RARE. 254
II. UN TELESPECTATEUR PRIS A TEMOIN. 257
III. UN SEUIL PERFORMATIF. 259
A. Rendre hommage (preuve pathétique). 259
1. À une personne publique. 260
2. À une personne privée. 263
3. À un groupe ou une institution. 264
B. Afficher son hommage (preuve éthique) 267
C. Remercier. 270
CHAPITRE 6 « YOU GIVE US SIXTY MINUTES, WE'LL GIVE YOU THE WORLD » 273
I. UNE DEFINITION LARGE OU RESTREINTE ? 274
II. À LA CROISEE DES NORMES. 276
III. DES BUTS LARGEMENT INDUSTRIELS. 278
A. La fonction d'organisation de la grille. 278
B. La fonction d'identification-description. 281
C. L'utilisation ludique et pathétique du format. 283
1. Utilisation ludique du format dans la construction de l'intrigue. 284
2. Utilisation pathétique du format au sens large. 285

CHAPITRE 7 « STICK AROUND ! » **289**
I. DEFINITION. 290
A. La naissance d'un seuil. 290
B. Deux types de seuils internes. 292
II. DES SEUILS PARFOIS INVISIBLES. 295
III. DES UTILISATIONS VARIEES. 296
A. La fonction de délimitation du programme : une approche phatique du seuil interne. 296
B. Une fonction de repérage à l'intérieur de l'épisode. 298
C. Une fonction esthétique à visée éthique. 301
D. Une fonction symbolique. 305
CONCLUSION LA RHETORIQUE DES SEUILS **311**

PARTIE II LA TÉLÉVISION AU SECOND DEGRÉ **315**

INTRODUCTION LE PALIMPSESTE TELEVISUEL **317**
I. LA SERIE TELEVISEE : UN GENRE MEMORIEL DE FAIT. 319
A. Du « déjà-vu » au centon. 319
B. Twin Peaks et Law & Order : deux séries fondatrices de la modernité télévisuelle. 326
1. Twin Peaks : l'intertextualité généralisée comme processus créatif. 327
2. Law & Order : des intrigues « ripped from the headlines ». 330
II. UNE RECEPTION TENDUE ENTRE ENTERTAINMENT ET ANALYSE FORMELLE. 332
III. TRANSTEXTUALITE, REFLEXIVITE ET CONSUBSTANTIALITE. 335
IV. UN FLOU TERMINOLOGIQUE. 339
CHAPITRE 8 PRODUIRE EN SERIES : POUR UNE RHETORIQUE DU SPIN OFF **345**
I. DEFINITION ET HISTORIQUE DU PROCEDE DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE ET CREATIF. 346
II. LE SPIN OFF DANS LA FICTION TELEVISEE SERIELLE. 351
A. Qu'est-ce qu'un spin off télévisuel ? 352
B. Une rapide histoire du spin off télévisuel. 356
III. UNE APPROCHE RHETORIQUE DU SPIN OFF. 365
A. Les différentes typologies des spin offs. 365
B. Fonctionnement rhétorique du spin off. 367
IV. SPECIFICITES RHETORIQUES DES DIFFERENTS TYPES DE SPIN OFFS. 374
A. Le spin off à dominante pathétique : la reprise d'un personnage. 374
B. Le spin off à dominante éthique : la création d'un label. 380
C. Le spin off à dominante logique : le décalque narratif. 393
V. AU-DELA DU SPIN OFF : LA REALITE PARTAGEE. 399
CHAPITRE 9 D'UNE SERIE L 'AUTRE : LE CROSSOVER **409**

I. DEFINITION ET HISTORIQUE DU PROCEDE DANS LE DOMAINE ARTISTIQUE ET CREATIF. 411
A. Qu'entendre précisément par le mot crossover ? 412
B. Les ancêtres du crossover télévisuel. 413
II. LES CROSSOVERS DANS LES SERIES TELEVISEES AMERICAINES CONTEMPORAINES. 415
A. Les crossovers sous forme d'épisodes partagés. 418
1. Deux séries de la même soirée de programmation. 419
a. Séries partageant la même production. 420
b. Séries n'ayant pas de lien en termes de production. 424
2. Deux séries de la même chaîne, sur deux soirées différentes. 426
a. Séries issues des mêmes maisons de production. 426
b. Séries n'ayant pas de lien en termes de production. 431
B. Une première exception : les crossovers entre une série diffusée et une série n'étant pas sur les ondes. 436
1. Les crossovers conclusifs. 436
2. Les backdoor pilots : crossover ou non ? 438
3. Les pilotes de séries dérivées. 440
C. Une seconde exception : le crossover à cheval sur deux chaînes concurrentes. 443
CHAPITRE 10 DE LA CITATION A L'ALLUSION : L'ESTHETIQUE DU CENTON 447
I. UNE THEORIE DE LA CITATION TELEVISUELLE. 450
II. LA REPRISE SUR TOUS LES PLANS A LA FOIS : LA CITATION-REPLIQUE. 456
A. La citation-réplique sans changement d'échelle : le montage entre les plans. 457
B. La citation-réplique avec changement d'échelle : le montage dans le plan. 462
III. LA CITATION-REPRESENTATION : LE DYNAMISME CREATIF DE LA TRANSTEXTUALITE. 466
A. La citation marquée : quand citer, c'est dire. 467
B. La citation masquée : quand citer, c'est jouer. 476
IV. DE L'EFFET D'AGENDA A LA RUPTURE DU QUATRIEME MUR. 484
A. Effet d'agenda et références à l'actualité. 484
B. La rupture du quatrième mur. 492
V. ROLE ET FONCTIONNEMENT DE L'INTERTEXTUALITE ELARGIE A LA TELEVISION. 500
CONCLUSION LA TELEVISION AU SECOND DEGRE 511

CONCLUSION DU « TEMPS DE CERVEAU DISPONIBLE » ? 515
BIBLIOGRAPHIE 520
I. SERIES ETUDIEES. 520
A. Corpus primaire. 521
B. Corpus secondaire. 529

1. Dramas et dramedies antérieurs à 1990. 529
2. Dramas et dramedies diffusées après 2005. 532
3. Comédies et sitcoms américaines (y compris séries d'animation). 533
4. Fictions sérielles britanniques. 536
5. Fictions sérielles françaises. 537
6. Fictions sérielles allemandes. 537
II. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES. 538
A. Séries télévisées : approches générales. 538
B. Séries télévisées : monographies. 539
C. Stylistique, rhétorique et argumentation. 541
D. Sémiologie et linguistique. 543
E. Théories de la télévision. 546
F. Théorie des médias, théorie des SIC. 547
G. Critique littéraire. 548
H. Théories du cinéma. 550
III. OUVRAGES DOCUMENTAIRES. 551
A. Télévision. 551
B. Séries télévisées. 552
1. Ouvrages généraux. 552
2. Monographies. 552
3. articles. 553
C. Médias. 554
D. Cinéma. 555
E. Culture et société américaines. 555
F. Sites Internet. 555
1. Télévision. 555
2. Terminologie. 556
INDEX **557**
TABLE DES MATIERES **563**

Résumé

Les séries télévisées dramatiques américaines contemporaines (1990-2005) ont développé un mode de communication spécifique avec les téléspectateurs, fondé sur la construction d'une connivence entre le public et le programme, que nous étudierons en utilisant les principes de la rhétorique épidictique. Deux axes sont particulièrement importants et font l'objet d'une attention particulière : les seuils (titres, génériques, épigraphes, etc.) et les phénomènes d'intertextualité et de transtextualité.

Les premiers sont devenus des lieux de jeu entre les producteurs du discours (chaînes, créateurs, producteurs exécutifs, scénaristes) et le public : oscillant entre normes industrielles et dynamisme créatif personnel, ils accompagnent les téléspectateurs dans leur entrée et leur sortie de la série et manifestent de forts enjeux marketing.

Les phénomènes d'intertextualité et de transtextualité sont d'abord le spin off et le crossover, mais aussi tout le continuum des procédés de citation et de référence qui aboutissent à la constitution d'un texte-centon. Ils finissent par faire de la série télévisée un palimpseste, dans lequel chaque texte est l'écho de mille autres textes, d'événements de notre contemporanéité et nous rappelle les situations de notre vie.

La série télévisée devient ainsi un **rituel**, non seulement de consommation (regarder son épisode chaque semaine), mais aussi au sens que la rhétorique épidictique donne à ce mot : elle permet de créer une communauté réunie autour de valeurs partagées.

Mots-clés : sémiologie ; rhétorique ; discours épidictique ; stylistique ; série télévisée américaine ; États-Unis ; seuils, intertextualité ; transtextualité : spin off : crossover ; palimpseste ; centon.

Just « available brain time » ?
Rhetoric and semiostylistics of US TV dramas between 1990 and 2005

Abstract

Contemporary US TV dramas (from 1990 to 2005) have developed a specific communication process with their viewers, based on a strong proximity established between the audience and the program. In studying this issue we will apply the principles of the epideictic rhetoric.

Two aspects are especially relevant and will thus receive particular attention: first the thresholds à la Genette (titles, opening credits, taglines, etc.), then the phenomena of intertextuality and transtextuality.

Thresholds have become the *loci* of a game between the discourse producers (networks, creators, executive producers, writers) and the audience: navigating between industrial conventions and personal creative dynamism, they go alongside the TV viewer in its entrance and its exit of the series and embody significant marketing issues.

The phenomena of intertextuality and transtextuality, on the other hand, are particularly apparent in both the spinoff and the crossover, as well as in a continuum of processes ranging from quotes to references. Altogether they lead to the constitution of a text-cento. Ultimately, they transform TV shows into a palimpsest, in which each text echoes thousands of other texts, key events of our contemporaneousness as well as reminders of the audience's own life.

In summary, TV shows have become a **ritual** in their own right, not only of consumption (watching an episode a week), but also in the sense that epideictic rhetoric gives to the concept: they create a community united around shared values.

Key words : semiotics ; rhetoric ; epideictic discourse ; stylistics ; US TV series ; drama ; United States of America ; thresholds ; intertextuality ; transtextuality ; spinoff ; crossover.

École Doctorale Concepts et Langages, Maison de la Recherche de l'Université Paris IV-Sorbonne, 28 rue Serpente, 75006 PARIS

Discipline : Langue française

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE CONCEPTS ET LANGAGES

Laboratoire de recherche Sens, Texte, Histoire

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Langue française

Présentée et soutenue par :

Séverine BARTHES

le : **13 février 2010**

Du « temps de cerveau disponible » ?

Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de *primetime* diffusées entre 1990 et 2005

Volume d'annexes

Sous la direction de :
M. Georges MOLINIÉ Professeur, Université Paris IV-Sorbonne

JURY :

Mme Carmen COMPTE	Professeur, Université Picardie Jules Verne
M. Yves JEANNERET	Professeur, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
M. Fabrice de la PATELLIÈRE	Directeur de la Fiction, Canal Plus
M. Marc LITS	Professeur, Université Catholique de Louvain
M. Georges MOLINIÉ	Professeur, Université Paris IV-Sorbonne

Introduction au volume d'annexes

Le lecteur trouvera ci-après l'intégralité des annexes concernant cette thèse. Il s'interrogera peut-être sur l'opportunité et la nécessité d'un tel nombre de documents à la suite de notre analyse. Cependant, ce volume nous a paru nécessaire à plus d'un titre.

Tout d'abord, le travail que nous avons mené ici relève d'une recherche primaire. À ce titre, plus qu'une recherche sur des sources établies et imprimées, il s'agissait de réunir « des informations nouvelles et originales[1] », pour reprendre les mots de Warren K. Agee, Phillip H. Ault et Edwin Emery. Il était donc primordial de tenir à la disposition des lecteurs ces données sur lesquelles le travail de recherche s'appuie.

En quoi ces données sont-elles « nouvelles et originales » ? En effet, l'on pourrait m'objecter que beaucoup des informations ici présentées étaient disponibles sur le Réseau ou dans des bases de données. Ce serait oublier que l'information est moins la donnée brute telle quelle que son mode de communication et sa place dans un ensemble construit. Les données, pour beaucoup d'entre elles, existaient, dispersées sur de nombreux supports, à divers endroits, avec une stabilité toute relative[2]. Le travail de recensement, de compilation, de vérification[3], de mise en relation et de réflexion sur

[1] Warren K. Agee, Phillip H. Ault et Edwin Emery*, Introduction aux communications de masse*, *op. cit.*, p. 450.

[2] C'est l'un des problèmes majeurs d'une recherche universitaire se fondant sur des sources issues de l'Internet ou s'intéressant aux phénomènes de réception tels que le Réseau les conditionne : l'information est précaire et, aujourd'hui, il n'existe encore que peu de possibilités technologiques de « remonter » le temps sur la Toile. L'option « Cache » du moteur de recherche Google ne permet de remonter que de quelques jours ; l'outil WebArchive, pour sa part, présuppose que l'on connaisse l'adresse URL exacte de la page recherchée ; les États et les Universités ont encore assez peu conscience de ces enjeux et n'archivent pas — ou très partiellement — les pages produites sur l'Internet.

[3] Un autre problème posé par les informations publiées sur l'Internet est la nécessaire recherche de crédit (nom de l'auteur et qualité, date de publication…) et la validation, ou non, de la fiabilité de la source et de

leur meilleure communication possible fait que ces données préexistantes changent de statut pour devenir des informations exploitables par l'ensemble de la communauté scientifique.

Nous aimerions revenir un instant sur le problème de la communication de ces informations. En effet, une des spécificités de ce travail est de présenter et d'analyser, à l'aide de la seule sémiose verbale, des objets relevant de diverses sémioses. C'est l'une des caractéristiques du langage verbal, déjà relevée par maints chercheurs et philosophes, que d'être le seul métalangage disponible pour l'analyse. Cependant, il nous semble que dans le cas particulier qui nous occupe, un second problème se posait : nous devions transmettre des informations relevant de documents plurisémiotiques et temporels selon des modalités verbales et spatiales. Il nous a donc fallu réfléchir aux moyens proprement linguistiques, typographiques et spatiaux, supposant un travail de transsémiotisation à but de communication scientifique.

Lorsque nous étudions des productions essentiellement verbales, comme le titre, ou des processus plus abstraits, comme la programmation, le problème ne se pose pas et nous avons, dans ce cas, généralement opté pour le tableau, qui permet une présentation plus claire de l'information. Les statistiques, pour leur part, appelaient naturellement des représentations graphiques par histogrammes ou secteurs. En revanche, pour d'autres phénomènes, nous pensons que les présentations les plus facilement saisissables et les plus efficaces pour organiser l'information sont le tableau et le schéma, qui permettent de réduire grandement le recours au langage verbal et de ne le garder que lorsqu'il est nécessaire. C'est le cas, par exemple, de notre analyse du générique d'*Homicide : Life on the Street / Homicide*, ou encore des schémas décrivant les univers fictionnels mis en place dans certains ensembles de séries.

En outre, pour éviter de longues descriptions qui ne peuvent rendre compte de la complexité de l'image, nous avons, dès que possible, reproduit des photogrammes des séquences qui nous intéressaient, par exemple afin de montrer les usages de certaines typographies dans les génériques. Afin de rendre perceptible certains effets de rythme, nous avons aussi choisi parfois de proposer un photogramme par plan (et non pas séquence ou module).

---

l'information. Tout lecteur avisé sur le Réseau, et *a fortiori* un chercheur, ne peut aveuglément croire tout ce qui est publié.

Annexes du chapitre premier

« Untitled »

Historique de la diffusion de la case La Trilogie du samedi de M6 pendant ses huit premières saisons

Saison 1997-1998

Du 6 décembre au 4 avril	Le Caméléon	Dark Skies	Profiler
Du 11 au 25 avril		The Sentinel	
2 mai		Dark Skies	
Du 9 mai au 5 septembre	FX : Effets spéciaux	The Sentinel	Players : Les Maîtres du jeu

Saison 1998-1999

Du 12 septembre au 23 janvier	Le Caméléon	The Sentinel	Profiler	
Du 30 janvier au 20 février			Buffy contre les vampires	
Du 27 février au 20 mars	Charmed			
Du 27 mars au 24 avril			C-16	
Du 1er au 29 mai		L'Immortelle		
Du 5 juin au 3 juillet			Buffy contre les vampires	Buffy contre les vampires
10 juillet				
Du 17 juillet au 28 août				Buffy contre les vampires

Synthèse réalisée à partir des données du catalogue de l'Inathèque de France

Saison 1999-2000

4 septembre	Le Caméléon	Le Caméléon	Buffy contre les vampires	Buffy contre les vampires
Du 11 septembre au 25 septembre		L'Immortelle		
2 octobre				
Du 9 au 16 octobre		Buffy contre les vampires	Profiler	
23 octobre		Le Caméléon	Le Caméléon	
Du 30 octobre au 4 décembre		Buffy contre les vampires	Profiler	
11 décembre			Buffy contre les vampires	
18 décembre			Profiler	
25 décembre				
1er janvier		Le Caméléon	Le Caméléon	
8 et 15 janvier		Buffy contre les vampires	Profiler	
22 janvier			Buffy contre les vampires	
29 janvier		Profiler	Profiler	
5 février		Buffy contre les vampires		
12 février		Profiler	Buffy contre les vampires	
19 février		Buffy contre les vampires	Profiler	
26 février	Charmed	Charmed	Charmed	
Du 4 au 18 mars		Buffy contre les vampires	Profiler	
25 mars		Profiler		
Du 1er avril au 29 avril		Le Flic de Shangai	Strange World	
Du 6 au 20 mai	Charmed	The Sentinel		
Du 27 mai au 26 août			Buffy contre les vampires	Buffy contre les vampires

Saison 2000-2001

<table>
<tr><td>2 septembre</td><td rowspan="3">Le Caméléon</td><td>Le Caméléon</td><td rowspan="3">Buffy contre les vampires</td><td rowspan="2">Buffy contre les vampires</td></tr>
<tr><td>9 septembre</td><td rowspan="3">The Sentinel</td></tr>
<tr><td>Du 16 septembre au 10 février</td><td></td></tr>
<tr><td>Du 17 février au 14 avril</td><td rowspan="5">Charmed</td><td>Roswell</td><td></td></tr>
<tr><td>21 avril</td><td>L'Immortelle</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Du 28 avril au 30 juin</td><td rowspan="2">The Sentinel</td><td>Roswell</td><td></td></tr>
<tr><td>Du 7 au 28 juillet</td><td rowspan="3">Special OPS Force</td><td></td></tr>
<tr><td>4 août</td><td rowspan="2">Roswell</td><td>Roswell</td><td rowspan="2">Special OPS Force</td></tr>
<tr><td>Du 11 au 25 août</td><td>The Sentinel</td></tr>
</table>

Saison 2001-2002

1er septembre	Dark Angel	Dark Angel	Roswell		
Du 8 septembre au 22 septembre		The Sentinel			
29 septembre	Pas de trilogie, mais émission *L'Eté des Lofteurs*				
Du 6 octobre au 17 novembre	Dark Angel	Unité 9	Roswell		
Du 24 novembre au 15 décembre		Le Caméléon	Roswell		
22 décembre					
29 décembre et 5 janvier		Dark Angel	Le Caméléon		
12 janvier		Le Caméléon	Buffy contre les vampires	Buffy contre les vampires	
Du 19 janvier au 2 février					
9 février		Dark Angel			
Du 16 février au 2 mars	Charmed	Le Caméléon	Buffy contre les vampires		
9 mars				Buffy contre les vampires	
16 mars					
Du 23 mars au 6 avril				Buffy contre les vampires	
13 avril					Buffy contre les vampires
Du 20 avril au 29 juin					
6 juillet		Charmed	Freakylinks	Freakylinks	
13 et 20 juillet					
27 juillet	Foot		Freakylinks	Buffy contre les vampires	Buffy contre les vampires
3 août	Charmed	Charmed			
Du 10 août au 24 août	Dark Angel	Dark Angel			
31 août				Freakylinks	

Saison 2002-2003

7 septembre	Dark Angel	Dark Angel	Dark Angel		
Du 14 septembre au 12 octobre		Sept jours pour agir	Sept jours pour agir		
Du 19 octobre au 26 octobre		Dark Angel			
2 et 9 novembre		Le Caméléon	Le Caméléon		
16 novembre	Pas de trilogie, mais téléfilm en deux parties : Disparue dans la nuit				
23 novembre	Dark Angel	Dark Angel	Dark Angel		
30 novembre					
7 décembre	Pas de trilogie, mais téléfilm en deux parties : *Les Langoliers*				
14 décembre	Pas de trilogie, mais téléfilm en deux parties : *Les Tommyknockers*				
21 décembre	Pas de trilogie, mais téléfilm en deux parties : *Le Fléau*				
28 décembre	Le Caméléon	Le Caméléon			
du 4 janvier au 8 mars	Smallville	Smallville	Buffy contre les vampires	Buffy contre les vampires	
15 mars		Buffy contre les vampires			
du 22 mars au 29 mars		Dark Angel	Dark Angel		
5 avril	The X Files	The X Files	The X Files		
du 12 avril au 19 avril	Smallville	Dark Angel	Dark Angel		
du 26 avril au 3 mai		Smallville	Smallville	Dark Angel	
10 mai					
le 17 mai au 31 mai				Dark Angel	
du 7 juin au 19 juillet					Dark Angel
26 juillet					
2 août				Dark Angel	Dark Angel
9 août	Pas de trilogie, mais téléfilm en 2 parties : *Invasion*				
16 août	Pas de trilogie, mais téléfilm en deux parties : *Le Retour des envahisseurs*				
du 23 août au 30 août	Charmed	Charmed	Charmed	Dark Angel	Dark Angel

Synthèse réalisée à partir des données du catalogue de l'Inathèque de France

6 septembre	Pas de trilogie, mais émission de variétés : *Trente ans de tubes*

Saison 2003-2004

<table>
<tr><td>13 septembre</td><td rowspan="2">Charmed</td><td rowspan="2">Charmed</td><td rowspan="2">Roswell</td><td>Roswell</td><td></td></tr>
<tr><td>du 20 septembre au 4 octobre</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>11 octobre</td><td colspan="5">Pas de trilogie, mais émission de variétés : Absolument 90</td></tr>
<tr><td>du 18 octobre au 1er novembre</td><td rowspan="2">Charmed</td><td>Charmed</td><td rowspan="2">Roswell</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>8 novembre</td><td>Roswell</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>15 novembre</td><td colspan="5">Pas de trilogie, mais émission de variétés : Les Chanteuses du siècle</td></tr>
<tr><td>22 novembre</td><td rowspan="2">Charmed</td><td rowspan="2">Charmed</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>29 novembre</td><td>Roswell</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>6 décembre</td><td colspan="5">Pas de trilogie, mais téléfilm en deux parties : Créature</td></tr>
<tr><td>3 décembre</td><td colspan="5">Diffusion des deux téléfilms du Caméléon</td></tr>
<tr><td>20 décembre</td><td colspan="5">Pas de trilogie, mais téléfilms : Le Réveil du volcan et Otages en Alaska</td></tr>
<tr><td>27 décembre</td><td rowspan="6">Dead Zone</td><td>Buffy contre les vampires</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>3 et 10 janvier</td><td rowspan="4">Dead Zone</td><td rowspan="3">Buffy contre les vampires</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>du 17 janvier au 6 mars</td><td rowspan="2">Buffy contre les vampires</td><td></td></tr>
<tr><td>13 mars</td><td>Buffy contre les vampires</td></tr>
<tr><td>du 20 mars au 10 avril</td><td rowspan="3">Haunted</td><td rowspan="2">Haunted</td><td></td></tr>
<tr><td>17 avril</td><td rowspan="3">Smallville</td><td rowspan="3">Smallville</td><td></td></tr>
<tr><td>24 avril</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>du 1er mai au 22 mai</td><td rowspan="4">Mutant X</td><td rowspan="5">Mutant X</td><td></td></tr>
<tr><td>29 mai</td><td colspan="2">Téléfilm : Trois garçons, une fille, deux mariages</td><td></td></tr>
<tr><td>du 5 juin au 19 juin</td><td rowspan="2">Smallville</td><td>Smallville</td><td></td></tr>
<tr><td>du 26 juin au 17 juillet</td><td rowspan="2">Jake 2.0</td><td>Jake 2.0</td><td></td></tr>
<tr><td>du 24 juillet au 14 août</td><td>Jake 2.0</td><td>Mutant X</td><td></td></tr>
<tr><td>le 21 août</td><td colspan="5">Pas de trilogie, mais téléfilm en deux parties : Au service de la loi</td></tr>
</table>

Saison 2004-2005

Du 28 août au 2 octobre	Charmed	Charmed	Mutant X	Mutant X	
9 octobre	Pas de trilogie, mais émission de variétés : *Le grand classement des chansons françaises*				
16 octobre	Charmed	Charmed	Mutant X	Mutant X	
Du 23 octobre au 11 décembre			John Doe	John Doe	
18 décembre			Haunted		John Doe
25 décembre	Dead Zone	Dead Zone	Mysterious Way	Mysterious Way	
Du 1er janvier au 5 février			Dead zone		Mysterious Way
Du 12 février au 26 mars		Mysterious Way	Mysterious Way		
2 avril					Mysterious Way
9 avril					
16 avril	Mysterious Way				
Du 23 avril au 11 juin	Smallville	Smallville	Mutant X	Mutant X	
18 et 25 juin					
2 juillet			Smallville		
9 et 16 juillet	Pas de trilogie, mais trois épisodes de *NCIS*				
23 juillet	Match de foot		NCIS		
Du 30 juillet au 13 août	Pas de trilogie, mais trois épisodes de NCIS				
20 août	Pas de trilogie, mais téléfilms : *Traquée* et *La Femme de l'ombre*				
27 août	Charmed	Charmed	Charmed		

Organisation du primetime de Série-Club sur la saison 2001-2002

L'archivage du câble et du satellite par l'INA ne commençant qu'au 1er janvier 2002, nous ne proposons, pour cette saison, que la description de la grille à partir de cette date (la semaine 1 correspondant à la période du lundi 31 décembre 2001 au dimanche 6 janvier 2002).

	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Dimanche
Sem. 1	Club Comedy	Club Fantastic	Club District	Club American Way	Club SF	Club Premium	Club Classic
Sem. 2							
Sem. 3							
Sem. 4							
Sem. 5							
Sem. 6							
Sem. 7							
Sem. 8						Club Classic	Club Premium
Sem. 9							
Sem. 10							
Sem. 11							
Sem. 12							
Sem. 13							
Sem. 14							
Sem. 15			Club American Way	Club District			
Sem. 16							
Sem. 17					Screenings 2002 (diffusion)	Screenings 2002 (diffusion)	
Sem. 18	Screenings 2002 (résultats)				Club SF	Club Classic	
Sem. 19	Club Comedy						
Sem. 20							
Sem. 21							
Sem. 22							
Sem. 23							
Sem. 24							
Sem. 25							
Sem. 26							

Sem. 27							
Sem. 28			Club District	Club American Way			
Sem. 29							
Sem. 30							
Sem. 31							
Sem. 32							
Sem. 33							
Sem. 34							
Sem. 35							

Organisation du primetime de Série-Club sur la saison 2002-2003

	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Dimanche
Sem. 36	Aucune case spécifiée						
Sem. 37			Club District			Club Classic	
Sem. 38							
Sem. 39							
Sem. 40							
Sem. 41							
Sem. 42							
Sem. 43							
Sem. 44							
Sem. 45							
Sem. 46							
Sem. 47							
Sem. 48							
Sem. 49							
Sem. 50							
Sem. 51							
Sem. 52				Club American Way			
Sem. 1[1]				Ce soir…			
Sem. 2							
Sem. 3							
Sem. 4							
Sem. 5							
Sem. 6							
Sem. 7							
Sem. 8							
Sem. 9							
Sem. 10							
Sem. 11							
Sem. 12							
Sem. 13	Club Comedy	Club Fantastic				Club District	
Sem. 14					Club SF		
Sem. 15							
Sem. 16							Club Premium
Sem. 17							
Sem. 18							
Sem. 19							
Sem. 20	Club District	Club SF	Club Émotions	Club American Way	Club Fantastic	En soirée…	En soirée…

[1] La semaine 1 de l'année 2003 court du lundi 30 décembre 2002 au dimanche 5 janvier 2003.

Sem. 21	10 ans de policier	10 ans de SF	10 ans de super héros	10 ans de classiques	10 ans de campus	10 ans de comédie	10 ans de séries
Sem. 22	10 ans de Premium	10 ans de fantasti-que	Club Émotions	Club American Way	Club Fantastic	En soirée…	10 ans de romance
Sem. 23	Club District	Club SF					En soirée…
Sem. 24							
Sem. 25							
Sem. 26							
Sem. 27							
Sem. 28							
Sem. 29							
Sem. 30							
Sem. 31							
Sem. 32							
Sem. 33							
Sem. 34							
Sem. 35							

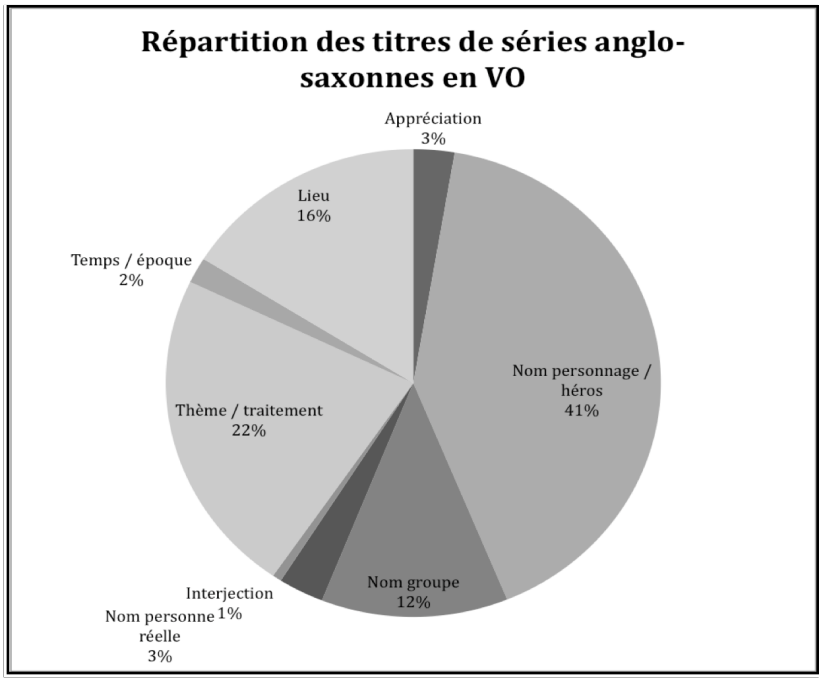
Synthèse réalisée à partir des données contenues dans le catalogue de l'Inathèque de France

Statistiques sur la répartition des titres par type (en %)

Les statistiques portant sur les séries anglo-saxonnes ont été faites en prenant comme liste de base les séries recensées dans *Les Séries télévisées* de Martin Winckler et Christophe Petit. Cependant, nous n'avons pris en compte que les séries anglo-saxonnes diffusées en France et établies comme telles dans l'ouvrage (ne sont donc pas prises en considération les séries télévisées qui ont été diffusées en France depuis la sortie du livre, ni les séries étrangères autres qu'anglo-saxonnes, comme les allemandes ou les danoises).

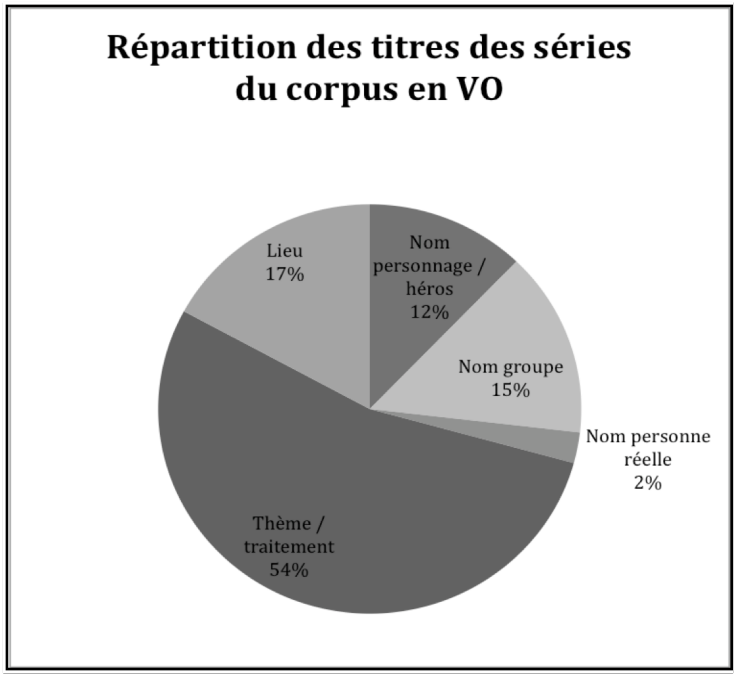
Nous arrivons ainsi à un corpus de 357 séries pour les séries anglo-saxonnes, qui couvrent toute l'histoire des séries télévisées de cette sphère culturelle.

Quelques précisions doivent être apportées sur les catégories que nous avons définies : par « appréciation », nous entendons les titres qui peuvent être considérés comme un commentaire sur la série ou sur le thème de cette dernière, comme *Absoluty Fabulous* ; par « nom de personne réelle », les titres comme *Alfred Hitchcock presents* ; par « interjection », des titres qui prennent cette forme, comme ***Voilà !.***



Nous avons fait le même travail sur les séries composant notre corpus. Les deux diagrammes montrent une nette différence : un certain nombre de catégories ne sont pas représentées dans ce corpus composé uniquement de séries dramatiques (et non de tous les types de séries) diffusées entre 1990 et 2005 (contrairement à l'ensemble précédent qui balayait plusieurs décennies de télévision).

Les équilibres mêmes, entre les catégories restantes, sont différents : le nom du personnage recule nettement, tandis que progressent légèrement le nom de groupe et massivement les titres mentionnant le thème ou l'angle de traitement.



Quelques titres intertextuels d'épisodes de séries appartenant au corpus

Voici un relevé non exhaustif (car cela est impossible) de titres d'épisodes intertextuels pour les séries appartenant à notre corpus. La seconde colonne permet de se faire une idée des différentes sphères culturelles concernées[1].

	Titre de l'épisode	Intertexte / interdiscours
Alias		
	« There's Only One Sidney Bristow » (ép. V, 12)	Référence au *season finale* de la première saison de *One Tree Hill* où Karen Roe dit à Lucas « There's only One Tree Hill. »
	« I See Dead People » (ép. V, 14)	Référence à la phrase la plus connue du film *The Sixth Sense*
Ally McBeal		
	« 100 Tears Away » (ép. I, 5)	Chanson de Vonda Shepard
	« Boy to the World » (ép. I, 10)	Référence au conchantte de Noël « Joy to the World »
	« They Eat Horses, Don't They ? » (ép. II, 2)	Référence au film de Sydney Pollack, *They Shoot Horses, Don't They ?*
	« You Never Can Tell » (ép. II, 9)	Chanson de Chuck Berry
	« Sex, Lies & Politics » (ép. II, 16)	Film *Sex, Lies & Videotape*
	« Over the Rainbow » (ép. III, 11)	CHnason tirée du film*The Wizard of Oz*
	« Pursuit of Loneliness » (ép. III, 13)	Jeu de mot sur l'expression « Pursuit of Happiness » issue de la Déclaration d'indépendance des États-Unis
	« Prime Suspect » (ép. III, 15)	Téléfilm de Christopher Menaul
	« I Will Survive » (ép. III, 17)	Chanson de Gloria Gayner
	« Sex, Lies & Second Thoughts » (ép. IV, 1)	Film *Sex, Lies & Videotape* de Steven Soderbergh
	« Two's a Crowd » (ép. IV, 3)	Émission comique *Three's a Crowd*
	« Without a Net » (ép. IV, 4)	Chanson du groupe Grateful Dead
	« The Last Virgin » (ép. IV, 5)	Film pour adolescents *The Last*

[1] Nous avons à la fois relevé les œuvres culturelles auxquelles il était fait allusion et les éléments de culture ou de sociologie propres aux États-Unis.

	American Virgin
« Tis the Season » (ép. IV, 6)	Titre d'un film familial de Noël de 1994
« Reasons to Believe » (ép. IV, 9)	Chanson de Vonda Shepard
« The Ex-Files » (ép. VI, 10)	Série télévisée *The X-Files*
« Reach Out and Touch » (ép. VI, 13)	Première chanson solo de Diana Ross
« Boys Town » (ép. VI, 14)	Film de Norman Taurog (deux Oscar)
« Falling Up » (ép. VI, 15)	Nom d'un groupe de rock chrétien
« The Getaway » (ép. IV, 16)	Titre à la fois de trois films, d'un roman, d'une chanson, d'un album de musique et d'un jeu vidéo
« The Pursuit of Unhappiness » (ép. IV, 17)	Référence à l'expression « Pursuit of Happiness » dans la Déclaration d'indépendance des États-Unis
« Cloudy Skies, Chance for Parade » (ép. IV, 20)	Référence probable au morceau « Don't rain in my parade » de la comédie musicale *Funny Girl*
« Friends & Lovers » (ép. V, 1)	Film de George Haas
« I Want Love » (ép. V, 5)	Chanson d'Elton John
« Blowin' in the Wind » (ép. V, 9)	Chanson de Bob Dylan
« A Kick in the Head » (ép. V, 10)	Référence à la chanson « Ain't That a Kick in the Head » de Dean Martin
« Tom Dooley » (ép. V, 18)	Chanson de Peter McNicol
« Another One Bites the Dust » (ép. V, 19)	Chanson de Queen
« What I'll Never Do for Love Again » (ép. V, 20)	Jeu de mots sur la chanson « What I Did for Love » de la comédie musicale *Chorus Line*
Angel	
« I Fall to Pieces » (ép. I, 3)	Chanson de Patsy Cline
« Sense & Sensitivity » (ép. I, 6)	Roman *Sense & Sensibility* de Jane Austin
« I Will Remember You » (ép. I, 8)	Chanson de Sarah McLachlan
« She » (ép. I, 13)	Titre d'un roman de H. Rider Haggard
« I've Got You Under My Skin » (ép. I, 14)	Chanson de Cole Porter
« To Shanshu in L.A. » (ép. I, 22)	*Shanshu* signifiant « vivre » et « mourir » à la fois, ce titre peut être une allusion au film *To Live and Die in L.A.* de William Friedkin
« Are You Now or Have You Ever Been » (II, 2)	Premiers mots de la question rituelle de la Commission Carter sur le communisme aux États-Unis
« Guise Will Be Guise » (ép. II, 6)	Proverbe populaire « Guys will be guys »
« The Thin Dead Line » (ép. II, 14)	Probablement mélange de deux références : la police est souvent désignée par l'expression « *thin blue*

		line » et Terrence Malick a produit un film *The Thin Red Line*.
	« Over The Rainbow » (II, 20)	Chanson tirée du film *The Wizard of Oz*
	« Through The Looking Glass » (ép. II, 21)	Livre de Lewis Carroll
	« There's No Place Like Plrtz Glrb » (II, 22)	*The Wizard of Oz* : « There's no place like home »
	« Slouching Toward Bethlehem » (ép. IV, 4)	Expression issue du poème « The Second Coming » de Yeats
	« Apocalypse, Nowish » (IV, 7)	*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola
	« Long Day's Journey » (ép. IV, 9)	Référence à la pièce *Long Day's Journey Into Night* d'Eugene O'Neill
	« Orpheus » (ép. IV, 15)	Personnage de la mythologie grecque
	« Shiny Happy People » (ép. IV, 18)	Chanson de REM, tirée de l'album *Out of Time*
	« Why We Fight » (ép. V, 13)	Titre du neuvième épisode de la mini-série *Band of Brothers* et d'un documentaire de propagande fait par les États-Unis pendant la seconde Guerre mondiale
	« Not Fade Away » (ép. V, 22)	Chanson de Buddy Holly
Boston Legal		
	« Still Crazy After All These Years » (ép. I, 2)	Chanson de Paul Simon
	« Schmidt Happens » (ép. I, 11)	Jeu sur l'expression « *shit happens* »
	« Death Be Not Proud » (ép. I, 17)	Poème de John Donne
	« Schadenfreude » (ép. II, 2)	Chanson de la comédie musicale *Avenue Q*
	« Finding Nimmo » (ép. II, 3)	Film animé *Finding Nemo* de Pixar
	« A Whiff and a Prayer » (ép. II, 4)	Film *A Wing and a Prayer* de Henry Hathaway
	« Men to Boys » (ép. II, 5)	Renversement du nom du groupe Boyz II Men
	« Truly, Madly, Deeply » (ép. II, 7)	Chanson de Savage Garden
	« Chitty Chitty Bang Bang » (ép. II, 20)	*Chitty Chitty Bang Bang: The Magical* : titre d'un roman pour enfants de Ian Fleming
	« Ivan the Incorrigible » (ép. II, 22)	Film *Ivan the Terrible* d'Eisenstein
	« New Kids on the Block » (ép. III, 2)	Nom d'un *boys band*
	« Desperately Seeking Shirley » (ép. III, 3)	Film *Desperately Seeking Susan* de Susan Seidelman
	« Fine Young Cannibal » (ép. III, 4)	Film *All the Fine Young Cannibals* de Michael Anderson
	« Whose God Is It Anyway ? »	*Whose Line Is It Anyway ?*, série

(ép. III, 5)	britannique, puis importée aux États-Unis
« Trick Or Treat » (ép. III, 7)	Phrase que les enfants disent à Halloween pour avoir des bonbons
« The Bride Wore Blood » (ép. III, 17)	Film *The Bride Wore Black* de François Truffaut
« Brotherly Love » (ép. III, 19)	Expression tirée d'une réplique habituelle de Kirk dans *Star Trek* : « It's brotherly love. Full-speed ahead. »
« Guise n' Dolls » (ép. III, 20)	Comédie musicale *Guys and Dolls*
« Tea ans Sympathy » (ép. III, 21)	Film de Vincente Minnelli
« Beauty and the Beast » (ép. IV, 1)	Traduction anglaise de « La Belle et la Bête » de Mme D'Aulnoy et titre original de la série télévisée américaine
« Mad About You » (ép. IV, 11)	Série comique de NBC (1992-1999)
« The Gods Must Be Crazy » (ép. IV, 19)	Film de Jamie Uys
« Dances with Wolves » (ép. V, 3)	Film de Kevin Kostner
« Kill, Baby, Kill » (ép. V, 9)	Film de Mario Bava
Buffy the Vampire Slayer	
« Never Kill A Boy on the First Day » (ép. I, 5)	Jeu de mots sur l'expression « A girl should never kiss a boy on the first date »
« I Robot, You Jane » (I, 8)	Double référence au film *Tarzan* (« *Me Tarzan, You Jane* ») et au titre du recueil de nouvelles d'Asimov *I Robot*
« When She Was Bad » (ép. II, 1)	Citation extraite du poème « Jemima » d'Henry Wadsworth Longfellow
« School Hard » (ép. II, 3)	Film *Die Hard* de John McTiernan
« What's My Line » (II, 9 et 10)	Jeu télévisé des années 1950
« Bewitched, bothered and bewildered » (ép. II, 16)	Standard américain chanté notamment par Frank Sinatra « *Bewitched, bothered and bewildered - am I* »
« Killed by Death » (II, 18)	Film *Murder by Death*
« I Only Have Eyes For You » (ép. II, 19)	Standard américain chanté notamment par Frank Sinatra
« Dead Man's Party » (ép. III, 2)	Chanson du groupe Oingo Boingo
« Faith, Hope and Trick » (ép. III, 3)	Référence à la Première Épître aux Corinthiens (13, 13) : « And now these three remain: faith, hope and love. But the greatest of these is love. »
« Beauty and the Beasts » (ép. III, 4)	« Beauty and the Beast » est la traduction anglaise de « La Belle et la Bête » de Mme D'Aulnoy et le titre original de la série télévisée américaine
« Lover's Walk » (ép. III, 8)	Chanson d'Elvis Costello
« Fear, Itself » (ép. IV, 4)	Phrase du Président Franklin

	Roosevelt : « We have nothing to fear but fear, itself. »
« Wild At Heart » (ép. IV, 6)	Film de David Lynch
« Where The Wild Things Are » (ép. IV, 18)	Titre d'un livre pour enfants de Maurice Sendak
« New Moon Rising » (ép. IV, 19)	Allusion au roman *Good Moon Rising* de Nancy Garden
« Buffy vs. Dracula » (ép. V, 1)	Personnage de Bram Stocker
« No Place Like Home » (V, 5)	Expression tirée du film *The Wizard of Oz*
« Foul For Love » (ép. V, 7)	Film de Robert Altman
« Into the Woods » (ép. V, 10)	Comédie musicale de Stephen Sondheim
« Life Serial » (ép. VI, 5)	Calembour sur la marque *Life Cereal*
« Older and Far Away » (ép. VI, 14)	Citation tirée du roman *Empire of the Sun*
« Hell's Bells » (ép. VI, 16)	Chanson d'AC/DC
« Never Leave Me » (ép. VII, 9)	Paroles de la chanson populaire britannique « Early One Morning »
« Bring On the Night » (ép. VII, 10)	Chanson du groupe Police
« Lies My Parents Told Me » (ép. VII, 17)	Calembour sur le titre du film *Lies My Father Told Me*
« Empty Places » (ép. VII, 19)	Titre d'une chanson de Pink Floyd sur l'album *The Wall*
Charmed	
« Something Wicca This Way Comes » (ép. I, 2)	Allusion au roman de Ray Bradbury, *Something Wicked This Way Comes*
« Dead Man Dating » (ép. I, 4)	Film *Dead Man Walking* de Tim Robbins
« Dream Sorcerer » (ép. I, 5)	Film *A Nightmare On Elm Street 3: The Dream Warriors* (l'épisode cite également une réplique du film)
« The Truth is Out There and It Hurts » (ép. I, 8)	Épigraphe de *The X-Files*
« The Witch Is Back » (ép. I, 9)	Allusion à la chanson d'Elton John, « The Bitch Is Back »
« Whose Prue Is It Anyway ? » (ép. I, 10)	Référence à la pièce de Brian Clark, *Whose Life Is It Anyway ?*
« That '70s Episode » (ép. I, 11)	Série télévisée *That '70s Show*
« Déjà Vu All Over Again » (ép. I, 22)	Référence à la phrase de Yogi Berra (joueur de base-ball) : « It's like déjà-vu all over again. »
« Morality Bites » (ép. II, 2)	Allusion au film *Reality Bites*
« She's A Man, Baby, A Man ! » (ép. II, 5)	Référence à une réplique du film *Austin Powers : International Man of Mystery* : « She's not your mother, it's a man, baby ! »
« They're Everywhere » (ép. II, 7)	Sans doute une allusion à la phrase

	« They're here » du film *Poltergeist* de Tobe Hooper
« Mrs. Hellfire » (ép. II, 9)	Référence au film *Mrs. Doubtfire*
« Heartbreak City » (ép. II, 10)	Double allusion à la chanson d'Elvis Presley « Heartbreak Hotel » et à l'album des Car *Heartbreak City*
« Reckless Abandon » (ép. II, 11)	Chanson de David Bromberg
« Murphy's Luck » (ép. II, 16)	Jeu de mot sur la Loi de Murphy (*Murphy's Law* en anglais)
« How To Make A Quilt Out of Americans » (ép. II, 17)	Film *How To Make An American Quilt* de Jocelyn Moorhouse
« Apocalypse Not » (ép. II, 21)	Film *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola
« Be Careful What You Witch For » (ép. II, 22)	Proverbe « be careful what you wish for »
« Primrose Empath » (ép. III, 6)	Calembour sur une citation de *Hamlet* (I, 3) : « Himself the primrose path of dalliance treads »
« Sleuthing With the Enemy » (ép. III, 7)	Allusion au film *Sleeping With the Enemy* de Joseph Ruben
« We All Scream For Ice Cream » (ép. III, 10)	Paroles d'une comptine enfantine traditionnelle
« The Good, the Bad and the Cursed » (ép. III, 14)	Film *The Good, the Bad and the Ugly* de Sergio Leone
« Death Takes A Halliwell » (ép. III, 16)	Film *Death Takes A Holiday* de Mitchell Leisen
« Pre-Witched » (ép. III, 17)	Série télévisée *Bewitched*
« The Demon Who Came In From the Cold » (ép. III, 19)	Allusion au roman de John Le Carré, *The Spy Who Came In from the Cold*
« Look Who's Barking » (ép. III, 21)	Référence au film *Look Who's Talking* d'Amy Heckerling
« All Hell Breaks Loose » (ép. III, 22)	Citation du poème « The Lost Paradise » de Milton : « Wherefore with thee came not all hell broke loose ? »
« Hell Hath No Fury » (ép. IV, 3)	Citation de la pièce *The Mourning Bride* de William Congreve : « Hell Hath no fury like a woman scorned »
« Enter the Demon » (ép. IV, 4)	Allusion au film *Enter the Dragon* de Robert Clouse avec Bruce Lee
« A Knight to Remember » (ép. IV, 6)	Calembour sur le titre du film *A Night to Remember* de Rog Ward Baker
« The Three Faces of Phoebe » (ép. IV, 14)	Film *The Three Faces of Eve* de Nunnally Johnson
« Saving Private Leo » (ép. IV, 17)	Film *Saving Private Ryan* de Steven Spielberg
« We're Off to See the Wizard » (ép. IV, 19)	Chanson du film *The Wizard of Oz*
« Wromb Raider » (ép. IV, 21)	Jeu vidéo *Tomb Raider*
« Witches in Tights » (ép. V, 5)	Allusion au film *Robin Hood : Men in*

	Tights de Mel Brooks
« Sympathy for the Demon » (ép. V, 7)	Chanson des Rolling Stones, « Sympathy for the Devil »
« Y Tu Mummy Tambien » (ép. V, 10)	Allusion au film d'Alfonso Cuarón *Y Tu Mamá También*
« The Importance of Being Phoebe » (ép. V, 11)	Pièce d'Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*
« The Day The Magic Died » (ép. V, 15)	Reprise des paroles de la chanson « American Pie » de Don McLean : « the day the music died »
« Lucky Charmed » (ép. V, 17)	Céréales *Lucky Charms*
« Nymphs Just Wanna Have Fun » (ép. V, 19)	Chanson « Girls Just Wanna Have Fun » de Cindy Lauper
« Sense & Sense Ability » (ép. V, 20)	Roman de Jane Austin, *Sens & Sensibility*
« Necromancing The Stone » (ép. V, 21)	Film *Romancing The Stone* de Robert Zemeckis
« Vallhalley of the Dolls » (ép. VI, 1 et VI, 2)	Croisement entre le Valhalla et le titre du livre *Valley of the Dolls* de Jacqueline Susann
« My Three Witches » (ép. VI, 6)	Série télévisée américaine *My Three Sons*
« Sword and the City » (ép. VI, 8)	Croisement entre la série télévisée *Sex and the City* et le dessin animé de Walt Disney *The Sword in the Stone*
« Witchstock » (ép. VI, 11)	Référence au concert de Woodstock
« Prince Charmed » (ép. VI, 12)	Jeu de mots sur le nom du personnage de contes de fées, *Prince Charming*
« The Legend of Sleepy Halliwell » (ép. VI, 14)	Roman de Washington Irving, *The Legend of Sleepy Hollow*, adapté en film
« I Dream of Phoebe » (ép. VI, 15)	Série télévisée *I Dream of Jeannie*
« The Courtship of Wyatt's Father » (ép. VI, 16)	Film et série télévisée *The Courtship of Eddie's Father*
« Hyde School Reunion » (ép. VI, 17)	Jeu de mots entre l'expression « *high school réunion* » et le roman *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*
« Spin City » (ép. VI, 18)	Titre d'une série télévisée américaine
« Crimes and Witch-Demeanors » (ép. VI, 19)	Film *Crimes and Misdemeanors* de Woody Allen
« A Wrong Day's Journey Into Right » (ép. VI, 20)	Pièce de théâtre *Long Day's Journey Into Night* d'Eugene O'Neill
« Witch Wars » (ép. VI, 21)	Séries de film *Star Wars* de George Lucas
« It's a Bad, Bad, Bad, Bad World » (ép. VI, 22 et VI, 23)	Film *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* de Stanley Kramer
« The Bare Witch Project » (ép. VII, 2) »	Film *The Blair Witch Project* de Daniel Myrick et Eduardo Sànchez

« Cheaper By The Coven » (ép. VII, 3)	Film *Cheaper By the Dozen* de Walter Lang
« Styx Feet Under » (ép. VII, 5)	Croisement entre la série télévisée *Six Feet Under* et le nom du fleuve des Enfers
« Someone To Witch Over Me » (ép. VII, 7)	Référence à la chanson « Someone To Watch Over Me » de George Gershwin
« There's Something About Leo » (ép. VII, 9)	Film *There's Something About Mary* des frères Farrelly
« Witchness Protection » (ép. VII, 10)	Jeu de mots sur le programme de protection des témoins du FBI (*witness protection*)
« Ordinary Witches » (ép. VII, 11)	Film *Ordinary People* de Robert Redford
« Extreme Makeover: World Edition » (ép. VII, 12)	Émission télévisée de décoration *Extreme Makeover: Home Edition*
« Show Gouls » (ép. VII, 15)	Film *ShowGirls* de Paul Verhoeven
« The Seven Year Witch » (ép. VII, 16)	Film de Marylin Monroe *The Seven Year Itch*
« Scry Hard » (ép. VII, 17)	Série de films *Die Hard* de John McTiernan
« Little Box of Horrors » (ép. VII, 18)	Film *Little Shop of Horrors* de Frank Oz
« Freaky Phoebe » (ép. VII, 19)	Film *Freaky Friday* de Gary Nelson
« Death Becomes Them » (ép. VII, 21)	Film *Death Becomes Her* de Robert Zemeckis
« Something Wicca This Way Goes » (ép. VII, 22)	Référence au titre du pilote de la série
« Malice in Wonderland » (ép. VIII, 2)	Roman *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll
« Run, Piper, Run » (ép. VIII, 3)	Film *Run, Lola, Run* ou réplique de *Forrest Gump* : « *Run, Forrest, run* »
« Desperate Housewitches » (ép. VIII, 4)	Série télévisée *Desperate Housewives*
« Rewitched » (ép. VIII, 5)	Série télévisée *Bewitched*
« Kill Billie : Vol. 1 » (ép. VIII, 6) et « Kill. Billie : Vol. 2 » (ép. VIII, 21)	Allusion aux deux films *Kill Bill* de Quentin Tarantino
« The Lost Picture Show » (ép. VIII, 7)	Film *The Last Picture Show* de Peter Bogdanovich
« The Battle of the Hexes » (ép. VIII, 8)	Film *The Battle of the Sexes* de D.W. Griffith
« Hulkus Pocus » (ép. VIII, 9)	Croisement entre les *comic books The Incredible Hulk* et la formule « Hocus Pocus »
« Mr. & Mrs. Witch » (ép. VIII, 11)	Film *Mr. & Mrs. Smith* d'Alfred Hitchcock
« Repo Manor » (ép. VIII, 13)	Film *Repo Man* d'Alex Cox
« 12 Angry Zen » (ép. VIII, 14)	Pièce de théâtre et film *12 Angry Men*

« The Last Temptation of Christy » (ép. VIII, 15)	Film *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese
« Engaged & Confused » (ép. VIII, 16)	*Dazed & Confused* : chanson de Led Zeppelin et film de Richard Linklater
« Generation Hex » (ép. VIII, 17)	*Comic books Generation X*
« The Torn Identity » (ép. VIII, 18)	Film *The Bourne Identity* de Roger Young
« The Jung & the Restless » (ép. VIII, 19)	*Soap opéra The Young & The Restless*
« Gone With the Witches » (ép. VIII, 20)	Roman et film *Gone With the Wind*
« Forever Charmed » (ép. VIII, 22)	Film d'Otto Preminger *Forever Amber*
Chicago Hope	
« Over The Rainbow » (I, 2)	Chanson tirée du film *The Wizard of Oz*
« Three Men And A Lady » (II, 13)	Nom de la suite de *Three Men And A Baby*, le *remake* américain de *Trois Hommes et un couffin*
« Out of Africa » (III, 1)	Film de Sydney Pollack
« Back To The Future » (III, 2)	Titre original de *Retour vers le futur*
« A Day in the Life » (III, 8)	Chanson des Beatles
« Growing Pains » (III, 18)	Sitcom américaine diffusée de 1985 à 1992
« The Incredible Adventures of Baron von Munchausen… by Proxy » (IV, 2)	Roman de Rudolf Erich Raspe, *Baron Münchhausen's Narrative of his marvellous Travels and Campaigns in Russia*
« Sympathy For The Devil » (IV, 4)	Chanson des Rolling Stones
« The Lung and The Restless » (IV, 6)	*The Young and the Restless*, *soap opera* américain diffusé depuis 1973
« All in the Family » (IV, 10)	Série télévisée américaine
« Wag The Doc » (V, 3)	Jeu de mots sur le film *Wag The Dog* de Barry Levinson
« Austin, We Have A Problem » (V, 7)	Calembour sur la phrase célèbre « Houston, we have a problem. »
Crossing Jordan	
« The Ties That Bind » (ép. I, 3)	Roman de Kent Haruf (1984)
« Born To Run » (ép. I, 4)	Chanson de Bruce Springsteen
« Blue Christmas » (ép. I, 10)	Chanson d'Elvis Presley
« Crime & Punishment » (ép. I, 17)	Roman de Dostoïevski
« For Harry, with Love and Squalor » (ép. I, 19)	« For Esme, with Love and Squalor », nouvelle de J.D. Salinger
« There's No Place Like Home » (ép. II, 1)	Expression issue du film *The Wizard of Oz*
« The Truth Is Out There » (ép. II, 3)	Épigraphe de *The X-Files*
« Payback » (ép. II, 4)	Film de Brian Hegelandavec Mel

	Gibson
« Dont Look Back » (ép. II, 8)	Chanson de Lucie Silvas
« Ockham's Razor » (ép. II, 10)	Référence au principe philosophique de William d'Ockham
« Family Ties » (ép. II, 11)	Comédie de NBC (1982-1989)
« Crual and Unusual » (ép. II, 17)	Huitième amendement de la Constitution américaine et roman de Patricia Cornwell
« Dead Wives Club » (ép. II, 19)	Roman et film *The First Wives Club*
« Pandora's Trunk, Part I » (ép. II, 21) et « Pandora's Trunk, Part II) (ép. II, 22)	Boîte de Pandore
« 'Til Death Do Us Part » (ép. III, 3)	Extrait du sacrement du mariage
« Is That Plutonium In Your Pocket Or Are You Just Happy to See Me ? » (ép. III, 4)	Référence à la phrase de Mae West dans le film *She Done Him Wrong* : « Is that a pistol in your pocket ou are you just glad to see me ? »
« All the News Fit to Print » (ép. III, 9)	Référence à la devise du *NY Times* : « All the news that's fit to print »
« He said, she said » (ép. III, 11)	Film de Ken Kwapis et Marisa Silver
« O'Brother, Where Art Thou, Part III » (ép. III, 13)	Film des frères Coen
« What Happens in Vegas Dies in Boston » (ép. IV, 7)	Jeu sur la formule populaire « What happens in Vegas stays in Vegas »
« Murder in the Rue Morgue » (ép. IV, 11)	Nouvelle de Poe « The Murders in the Rue Morgue »
« You Really Got Me » (ép. IV, 13)	Chanson des Kinks (diffusée, avec d'autres chansons du même groupe, lors de l'épisode)
« Forget Me Not » (ép. IV, 20)	Chanson de Lucie Silvas
« There's No Place Like Home II » (ép. V, 1)	Expression tirée du film *The Wizard of Oz*
« Luck Be A Lady » (ép. V, 2)	Phrase issue de la comédie musicale *Guys & Dolls*
« Total Recall » (ép. V, 6)	Film de Paul Verhoeven
« Crazy Little Thing Called Love » (ép. VI, 4)	Chanson de Freddie Mercury
« Night of the Living Dead » (ép. VI, 6)	Film de Georges Romero
« Seven Feet Under » (ép. VI, 9)	Série télévisée *Six Feet Under*
« Sleeping Beauty » (ép. VI, 12)	Nom en anglais de la Belle au Bois dormant
« In Sickness & in Health » (ép. VI, 14)	Extrait du sacrement du mariage
CSI : Crime Scene Investigation	
« Who Are You ? » (I, 6)	Chanson des Who
« Fahrenheit 932 » (I, 12)	Roman et film *Fahrenheit 451*
« Too Tough To Die » (I, 16)	Album des Ramones

	« Scuba Doobie-Doo » (II, 5)	Dessin animé *Scooby-Doo*
	« The Hunger Artist » (II, 23)	Traduction anglaise de *L'Artiste de la faim* de Kafka
	« Grissom *vs* the Volcano » (IV, 9)	Film *Joe vs the Vocano* de John P. Shanley
	« Eleven Angry Jurors » (IV, 11)	Film *Twelve Angry Men*
	« Viva Las Vegas » (V, 1)	Film avec Elvis Presley
	« The Unusual Suspect » (VI, 18)	Film *Usual Suspects* de Bryan Singer
	« Rashomona » (VI, 20)	Film *Rashômon* d'Akira Kurosawa
	« Goodbye and Godd Luck » (VIII, 7)	Phrase prononcée rituellement par Edward R. Murrow à la fin de son journal sur CBS dans les années 50 (voir le film *Goodbye and Good Luck* de Georges Clooney)
	« Grissom's Divine Comedy » (VIII, 12)	*La Divine Comédie* de Dante
CSI : Miami		
	« Freaks & Tweaks » (I, 23)	Série *Freaks & Geeks*
	« Dead Zone » (II, 2)	Roman de Stephen King et série télévisée adaptée du roman
	« Big Brother » (II, 4)	Référence au personnage de Georges Orwell et à l'émission de télé-réalité
	« 48 Hours To Life » (IV, 4)	Chanson « 24 Hours To Life » de DMX
	« Come as you are » (V, 10)	Chanson de Nirvana
	« CSI : My Nanni » (VI, 10)	Calembour sur le titre même de la série
	« Miami Confidential » (VI, 12)	Film *L.A. Confidential* de Curts Hanson
	« Raging Cannibal » (VII, 4)	Film *Raging Bull* de Martin Scorsese
CSI : New York		
	« Jamalot » (II, 10)	Jeu de mot sur la comédie musicale *Spamalot* inspirée du film *Holy Graal* des Monthy Python
	« Oedipus Hex » (III, 5)	Référence à *Oedipus Rex*, titre latin de la tragédie de Sophocle et opéra de Stravinsky
	« One Wedding and A Funeral » (IV, 9)	Film *Four Weddings and A Funeral* de Mike Newell
	« All in the Family » (IV, 13)	Série télévisée américaine
Dawson's Creek		
	« Sex, She Wrote » (ép. II, 11)	Série télévisée *Murder, She Wrote*
	« To Be Or Not To Be… » (« p. II, 14) et « That Is The Question » (ép. II, 15)	*Hamlet* de Shakespeare
	« Be Careful What You Wish For » (ép. II, 16)	Proverbe « Be careful what you wish for, for it might be come true »
	« Ch… Ch… Ch… Changes » (ép. II, 21)	Chanson *Changes* de David Bowie
	« Like A Virgin » (ép. III, 1)	Chanson de Madonna
	« Escape From Witch Island » (ép. III, 7)	Film *Escape To Witch Mountain* de John Hough

« Guess Who's Coming To Dinner » (ép. III, 8)	Film de Stanley Kramer
« First Encounters of the Close Kind » (ép. III, 10)	*Close Encounters of the Third Kind*, film de Spielberg
« Barefoot at Capefest » (ép. III, 11)	*Barefoot at the Park*, pièce de Neil Simon
« Crime & Punishment » (ép. III, 15)	Roman de Dostoïevski
« To Green, With Love » (ép. III, 16)	Roman autobiographique de E.R. Braithwaite, *To Sir With Love*
« Cinderella Story » (ép. III, 17)	Traduction en anglais de Cendrillon
« Neverland » (ép. III, 18)	Pays de *Peter Pan*
« The Two Gentlemen of Capeside » (ép. IV, 3)	*The Two Gentlemen of Verona* de Shakespeare
« Great Xpectations » (ép. IV, 6)	*Great Expectations*, roman de Dickens, et dénomination populaire de l'ecstasy
« You Had Me At Goodbye » (ép. IV, 7)	Référence à une réplique du film *Jerry Maguire* : « You had me at hello ».
« The Unusual Suspects » (ép. IV, 8)	Film *The Usual Suspects* ou référence à la réplique du capitaine Louis Renault dans *Casablanca*
« Kiss Kiss Bang Bang » (ép. IV, 9)	Référence à la chanson de Nancy Sinatra ou au surnom de James Bond donné par le public asiatique
« The Tao of Dawson » (ép. IV, 11)	Film *The Tao of Steve* de Jenniphr Goodman
« A Winter's Tale » (ép. IV, 14)	Pièce *The Winter's Tale* de Shakespeare
« The Graduate » (ép. IV, 22)	Film de Mike Nichols
« Use Your Disillusion » (ép. V, 5)	Titre de deux albums de Guns'n'Roses *Use Your Illusion I & II*
« High Anxiety » (ép. V, 6)	Film de Mel Brooks
« Text, Lies & Videotape » (ép. V, 7)	Film *Sex, Lies & Videotape* de Steven Soderbergh
« Hotel New Hampshire » (ép. V, 8)	Film *The Hotel New Hampshire* de Tony Richardson
« Four Scary Stories » (ép. V, 9)	Référence à l'épisode « Four Stories » (ép. IV, 15) de la série
« Appetite For Destruction » (ép. V, 10)	Titre d'une chanson de l'album *Use Your Illusion* de Guns'n'Roses
« Highway To Hell » (ép. V, 17)	Chanson d'AC/DC
« 100 Light Years From Home » (ép. V, 19)	Référence à la chanson « 2000 Light Years From Home » en clin d'œil au fait qu'il s'agit du centième épisode de la série
« Separate Ways (World Apart) » (ép. V, 20)	Chanson du groupe Journey
« The Kids Are Alright » (ép. VI, 1)	Chanson d'ouverture et de conclusion de l'album *Quadrophenia* des Who

« The Song Remains the Same » (ép. VI, 2)	Chanson d'ouverture de l'album *Houses of the Holy* de Led Zeppelin
« The Importance of Not Being Not Too Earnest » (ép. VI, 3)	Pièce *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde
« Instant Karma ! » (ép. VI, 4)	Chanson « Instant Karma » de John Lennon
« Living Dead Girl » (ép. VI, 6)	Chanson de Rob Zombie
« Ego Tripping at the Gates of Hell » (ép. VI, 7)	Album du groupe The Flaming Lips
« Spiderwebs » (ép. VI, 8)	Nom d'une chanson de No Doubt (qui joue dans l'épisode)
« Everything Put Together Falls Apart » (ép. VI, 9)	Chanson de Paul Simon
« All the Right Moves » (ép. VI, 12)	Film de Michael Chapman
« Clean and Sober » (ép. VI, 14)	Film de Gordon Caron et chanson d'Anya Marina
« Love Bites » (ép. VI, 18)	Chanson de Def Leppard
« Catch-22 » (ép. VI, 20)	Roman de Joseph Heller
« Goodbye Yellow Brick Road » (ép. VI, 21)	Chanson d'Elton John (qui réfère elle-même au Magicien d'Oz)
« Joey Potter and the Capeside Redemption » (ép. VI, 22)	Référence à la nouvelle « Rita Hayworth and the Shawshank Redemption » de Stephen King
ER	
« 9 ½ Hours » (I, 8)	Film *9 ½ Weeks* d'Adrian Lyne
« ER Confidential » (I, 9)	Film *L.A. Confidential* de Curtis Hanson
« Do One, Teach One, Kill One » (II, 3)	Devise « See one, do one, teach one »
« True Lies » (II, 12)	Film de James Cameron
« It's Not Easy Beeing Greene » (II, 13)	Kermit, dans *The Muppet Show*, dit : « It's not easy beeing green. »
« John Carter, M.D. » (II, 22)	Reprise du patron syntaxique de plusieurs séries télévisées médicales : *Marcus Welby, M.D. ; Trapper John, M.D. ;* et *Doogie Howser, M.D.*
« Dr Carter, I Presume » (III, 1)	Reprise de la phrase du journaliste Henry Morton : « Dr Livingstone, I Presume. »
« Carter's Choice » (IV, 13)	Livre et film *Sophie's Choice*
« Humpty Dumpty » (VI, 7)	Personnage de comptine anglaise
« Great Expectations » (VI, 8)	Roman de Dickens
« How the Finch Stole Christmas » (VI, 9)	Référence au roman et film *How the Grinch Stole Christmas*
« Abby Road » (VI, 12)	Album des Beatles, *Abbey Road*
« All in the Family » (VI, 14)	Série télévisée américaine
« Mars Attacks » (VII, 3)	Film américain de Tim Burton
« A Little Help From My Friends » (IX, 11)	Chanson des Beatles

	« Out of Africa » (X, 5)	Film de Sydney Pollack
	« An Intern's Guide To The Galaxy » (XI, 5)	Livre et film *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*
	« All About Christmas Eve » (XII, 10)	Film *All About Eve* de Jospeh L. Mankiewicz
Harsh Realm		
	« Leviathan » (I, 2)	Ouvrage de Thomas Hobbes
Homicide : Life on the Streets		
	« Three Men And Adena »	Film *Three Men and A Lady* ou *Three Men and A Baby*
	« Night of the Dead Living » (I, 9)	Film de George Romero
	« Bop Gun » (II, 1)	Film *Top Gun* de Tony Scott
	« Law & Disorder » (III, 15)	Série télévisée *Law & Order*
	« M.E, Myself and I » (V, 5)	Expression figée « Me, myself and I »
	« Finnegan's Wake » (VI, 21)	Roman de James Joyce
Law & Order		
	« Star Struck » (II, 12)	Franchise de magasins Starbuck
	« The Pursuit of Happiness » (IV, 10)	Déclaration d'Indépendance des États-Unis
	« White Rabbit » (V, 5)	Personnage d'*Alice in Wonderland*
	« Cruel and Unusual » (V, 19)	Huitième amendement de la Constitution américaine et titre d'un roman de Patricia Cornwell
	« Sunday in the Park With Jorge » (XI, 11)	Comédie musicale de Stephen Sondheim, *Sunday in the Park With George*
	« All My Children » (XI, 20)	*Soap opéra* américain
	« Shangri-La » (XIII, 2)	Lieu imaginaire décrit dans le roman *Lost Horizon* de James Hilton
	« Married With Children » (XIV, 13)	Série télévisée américaine
	« Everybody Loves Raimondo's » (XIV, 20)	Série télévisée américaine *Everybody Loves Raymond*
	« All in the Family » (XV, 9)	Série télévisée américaine
	« In God We Trust » (XV, 23)	Devise américaine
	« Heart of Darkness » (XVI, 13)	Roman de Joseph Conrad
	« Remains of the Day » (XVII, 11)	Roman et film *The Remains of the Day*
	« Political Animal » (XVIII, 6)	Expression d'Aristote
	« Excalibur » (XVIII, 18)	Référence à la geste arthurienne
	« Whose Monkey Is It Anyway ? »	*Whose Line Is It Anyway ?*, série britannique, puis importée aux États-Unis
	« Teenage Wasteland » (XI, 12)	Chanson des Who
	« Three Dawg Night » (XII, 9)	Groupe Three Dog Night
	« The Dead Wives Club » (XV, 2)	Roman et film *The First Wives Club*
Law & Order : Criminal Intent		
	« The Pardonner's Tale » (I, 8)	*The Canterbury Tales* : le premier conte s'appelle « The Pardonner »
	« The Third Horseman »	L'Apocalypse compte quatre cavaliers

	« In The Wee Small Hours »	Chanson de Frank Sinatra
Lost		
	« White Rabbit » (I, 5)	Personnage d'*Alice in Wonderland*
	« House of the Rising Sun » (I, 6)	Chanson classique du répertoire américain *folk*
	« All the Best Cowboys Have Daddy Issues » (I, 11)	Chanson du groupe Senses Fail
	« … In Translation » (I, 17)	En accolant le titre de la série et celui de l'épisode, nous reconstituons le titre du film *Lost in Translation*
	« The Man Behind the Curtain » (III, 20)	Défintion du personnage d'Oz dans le film *The Wizard of Oz*
	« Through The Looking Glass » (III, 22)	Récit de Lewis Carroll
	« There's No Place Like Home » (IV, 12, 13 et 14)	Expression issue de *The Wizard of Oz*
	« The Little Prince » (V, 4)	Récit de Saint-Exupéry
MillenniuM		
	« Goodbye Charlie » (II, 11)	Chanson de Jerry Wallace
My So-Called Life		
	« Life of Brian » (I, 11)	Film des Monthy Python
NYPD Blue		
	« NYPD Lou » (I, 7)	Référence au titre même de la série
	« Guns 'n Rosaries » (I, 21)	Calembour sur le nom du groupe Guns 'n Roses
	« Unamerican Graffiti » (II, 16)	Film *American Graffiti*, de Georges Lucas
	« Where's Swaldo ? » (IV, 4)	*Where's Waldo ?* est le titre original de la série de livres *Où est Charlie ?*
	« I Love Lucy » (IV, 18)	Sitcom américaine
	« Emission Impossible » (IV, 20)	Série télévisée *Mission Impossible*
	« The Truth Is Out There » (V, 4)	Épigraphe de *The X-Files*
	« Twin Petes » (V, 13)	Série télévisée *Twin Peaks*
	« Top Gum » (VI, 1)	Film *Top Gun* de Tony Scott
	« Numb & Numbers » (VI, 3)	Film *Dumb & Dumber* des frères Farrelly
	« Raging Bulls » (VI, 8)	Film *Raging Bull* de Martin Scorsese
	« I Have A Dream » (VI, 15)	Discours de Martin Luther King
	« Goodbye, Charlie » (VII, 16)	Chanson de Jerry Wallace
	« Humpty Dumped » (IX, 11)	Calembour sur le personnage de comptine Humpty Dumpty
	« Guns 'n Hoses » (IX, 15)	Calembour sur le nom du groupe Guns 'n Roses
	« I Like Ike » (XII, 8)	Slogan de la campagne d'Eisenhower
	« Sergeant Sipowiz' Lonely Hearts Club Band » (XII, 17)	Album des Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*
Oz		
	« Animal Farm » (ép. II, 7)	Roman de Georges Orwell
	« Escape From Oz » (ép. II, 8)	Film *Escape From Alcatraz* de Don

		Siegel
	« The Truth and Noting But… » (ép. III, 1)	Partie du serment fait dans un tribunal avant de témoigner
	« Crual and Unusual Punishment » (ép. III, 6)	Huitième amendement de la Constitution américaine
	« The Bill of Wrongs » (ép. IV, 3)	*The Bill of Rights* est le nom original de la Constitution des États-Unis .
	« A Town Without A Pity » (ép. IV, 7)	
	« Blizzard of Oz » (ép. IV, 13)	Reprise partielle d'un album d'Ozzie Osbourne, *Blizzard of Ozz* (l'album et l'épisode jouant sur la paronomase avec le film *The Wizard of Oz*)
	« Orpheus Descending » (ép. IV, 14)	Légende d'Orphée dans la mythologie grecque
	« Dream a Little Dream of Me » (ép. V, 3)	Chanson classique de Gus Kahn, interpérétée la première fois par Ozzie Nelson
	« Wheel of Fortune » (ép. V, 5)	Jeu télévisé américain (*La Roue de la Fortune*)
	« Dead Man Talking » (ép. VI, 1)	Nom que s'est donné un condamné à mort de la prison de San Quentin qui publie sur Internet une chronique de sa vie
	« See no evil, hear no evil, smell no evil » (ép. VI, 2) »	Devise des Singes de la sagesse
	« A Day in the Death… » (ép. VI, 6)	Retournement du titre de la chanson des Beatles « A Day in the Life »
	« Junkyard Dawgs » à chercher	
Picket Fences		
	« Rebels With Cause » (III, 7)	Film *Rebel Without A Cause* de Nicholas Ray
	« The Z Files » (IV, 14)	Série télévisée *The X-Files*
	« Dante's Inferno » (IV, 17)	*L'Enfer* de Dante
	« Three Weddings ans a Meltdown » (IV, 22)	Film *Four Weddings And A Funeral* de Mike Newell
The Practice		
	« A Day in the Life » (III, 12)	Chanson des Beatles
	« Boston Confidential » (IV, 2)	Film *L.A. Confidential* de Curtis Hanson
	« Oz » (IV, 5)	Film *The Wizard of Oz* et série télévisée *Oz*
	« Dangerous Liaisons » (VI, 9)	*Les Liaisons dangereuses* (roman)
	« Cheers » (VIII, 22)	Sitcom américaine
The Pretender		
	« 'Til Death Do Us Part » (IV, 9)	Extrait du sacrement du mariage
Profiler		
	« I'll Be Watching You » (ép. I, 4)	Chanson de Sting
	« Crual & Unusual » (ép. I, 8)	Huitième amendement de la Constitution et titre d'un roman de

	Patricia Cornwell
« All in the Family » (ép. III, 9)	Série télévisée américaine
« Proteus » (ép. IV, 13)	Personnage de la mythologie grecque
Quantum Leap	
« How The Tess Was Won »(ép. I, 5)	Allusion au film *How the West Was Won* de John Ford
« Play It Again, Seymour » (ép. I, 9)	Allusion à la réplique du film *Casablanca* : « Play it again, Sam. »
« Disco Inferno » (ép. II, 2)	Chanson des Trammps
« The Americanization of Machiko » (ép. II, 3)	Film *The Americanization of Emily* d'Arthur Hiller
« What Price Gloria ? » (ép. II, 4)	Film *What Price Glory* de John Ford
« Good Morning, Peoria » (ép. II, 6)	Film *Good Morning, Vietnam* de Barry Levinson
« Thou Shalt Not… » (ép. II, 7)	Début de chaque Commandement dans le Décalogue
« Animal Frat » (ép. II, 12)	Film *Animal House* de John Landis
« Good Night, Dear Heart » (ép. II, 17)	Citation d'un poème de Mark Twain pour la mort de sa sœur
« Leaping in Without a Net » (ép. II, 19)	« Without a Net » est une chanson du groupe Grateful Dead
« Maybe Baby » (ép. II, 20)	Chanson de Buddy Holly
« One Strobe Over the Line » (ép. III, 4)	Référence à la chanson « One Toke Over the Line » de Brewer et Shipley
« Rebel Without A Clue » (ép. III, 9)	Film *Rebel Without A Cause* de Nicholas Ray
« Piano Man » (ép. III, 15)	Titre d'un album de Billy Joel
« Southern Comforts » (ép. III, 16)	*Southern Comforts* est une marque de whisky
« The Wrong Stuff » (ép. IV, 7)	Film *The Right Stuff* de Philip Kaufman
« The Play's the Thing » (ép. IV, 11)	Réplique d'*Hamlet* de Shakespeare
« The Last Gunfighter » (ép. IV, 14)	Allusion au film *The Last Starfighter* de Nick Castle
« It's A Wonderful Leap » (ép. IV, 18)	Référence au film *It's A Wonderful Life* de Frank Capra
« Moments To Live » (ép. IV, 19)	Référence au *soap opéra One Life To Live*
« The Leaping of the Shrew » (ép. V, 3)	Allusion à la pièce de Shakespeare, *The Taming of the Shrew*
« Nowhere To Run » (ép. V, 4)	Chanson de Martha & the Vandellas
« Star Light, Star Bright » (ép. V, 6)	Paroles d'une comptine enfantine
« A Tale Of Two Sweeties » (ép. V, 12)	Calembour sur le titre du roman *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens
« Goodbye Norman Jean » (ép. V, 18)	Premiers mots de la chanson « Candle in the Wind » d'Elton John
« The Leap Between the States » (ép. V, 20)	« *The War Between the States* » est le surnom de la guerre de Sécession

Roswell		
	« Into The Wood » (I, 12)	Comédie musicale de Stephen Sondheim
	« Independance Day » (I, 15)	Film de Roland Emmerich
	« Tess, Lies & Videotape » (I, 18)	Film *Sex, Lies & Videotape* de Steven Sodenbergh
	« « A Roswell Christmas Carol » (II, 10)	Conte de Charles Dickens, *A Christmas Carol*
	« Viva Las Vegas » (II, 15)	Film avec Elvis Presley
	« I Married An Alien » (III, 11)	Film *I Married A Witch* de René Clair
	« Four Aliens and A Baby » (III, 17)	Film *Three Men and A Baby*
The Sentinel		
	« Hear No Evil » (ép. II, 13)	Référence aux trois Singes de la sagesse « *Hear no evil, see ni evil, speak no evil »*
	« Light My Fire » (ép. II, 14)	Chanson des Doors
	« Sleeping Beauty » (ép. II, 24)	Nom anglais de la Belle au Bois dormant
The Shield		
	« Scar Tissue » (ép.	Chanson des Red Hot Chili Peppers sur l'album *Californication*
	« Slipknot » (ép. III, 9)	Nom d'un groupe de rock
	« Ain't that a Shame » (ép. IV, 13)	Chanson de Cheap Trick jouée dans l'épisode
	« Of Mice and Lem » (ép. V, 10)	Double référence au titre du roman de John Steinbeck *Of Mice and Men* et au vers 7 du poème « To A Mouse » de Robert Burns : « The best laid schemes o' mice an' men, gang aft agley »
	« The Math of the Wrath » (ép. VI, 8)	Roman de John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*
Six Feet Under		
	« Driving Mr. Mossback » (ép. II, 4)	Pièce de théâtre *Driving Miss Daisy* d'Alfred Uhry
	« The Invisible Woman » (ép. II, 5)	Roman *The Invisible Man* d'H.G. Wells
	« Everyone's Waiting » (ép. V, 12)	Chanson « Waiting » des Devlins (jouée à la fin de l'épisode)
The Sopranos		
	« I Dream of Jeannie Cusamano » (I, 13)	Série télévisée américaine *I Dream of Jeannie*
	« Full Leather Jacket » (II, 8)	Film *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick
	« The Telltale Moozadell » (III, 9)	Nouvelle « The Tell-Tale Heart » d'Edgar A. Poe
Third Watch		
	« This Band of Brothers » (I, 13)	Mini-série américaine *Band of Brothers*
	« Sex, Lies & Videotape » (III, 9)	Film *Sex, Lies & Videotape* de Steven

	Soderbergh
« Crime & Punishment » (IV, 9 et 10)	Roman de Dostoïevski
« The L World » (VI, 12)	Série américaine *The L World*
« The Other L World » (VI, 13)	Série américaine *The L World*
The West Wing	
« He Shall, from Time to Time » (ép. I, 12)	Premiers mots de la section consacrée au pouvoir exécutif dans la Constitution américaine
« Lies, Damn Lies & Statistics » (ép. I, 21)	Expression de Benjamin Disraeli, Premier ministre britannique en 1868 et de 1874 à 1880 : « There are three kinds of lies: lies, damned lies, and statistics. »
« In the Shadow of Two Gunmen » (ép. II, 1)	Référence possible à la pièce de Seán O'Casey, *The Shadow of a Gunman*
« And It's Surely to Their Credit » (« p. II, 5)	Citation tirée de l'opérette *H.M.S. Pinafore* d'Arthur Sullivan et W.S. Gilbert
« The War at Home » (ép. II, 14)	Titre d'un film dans lequel jouait Martin Sheen
« Somebody's Going to Emergency, Somebody's Going to Jail » (ép. II, 16)	Citation tirée de la chanson « New York Minute » de l'album *The End of the Innocence* de Don Henley
« The Fall's Gonna Kill You » (ép. II, 20)	Titre inspiré par un échange entre les héros de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* : Sundance ne veut pas sauter dans une rivière parce qu'il ne sait pas nager ; Butch lui répond que, de toutes façons, la chute le tuera sans doute.
« Guns Not Butter » (ép. IV, 12)	Référence à un discours de Goebbels du 17 janvier 1936, expliquant que l'Allemagne avait besoin, pour sa défense, d'armes, et non de beurre
« The Long Goodbye » (ép. IV, 13)	Surnom populaire de la maladie d'Alzheimer aux États-Unis
« Life On Mars » (ép. IV, 21)	Chanson de David Bowie
« The Dogs of War » (ép. V, 2)	Citation tirée de la scène 1 de l'acte III de *Jules César* de Shakespeare
« Eppur Si Muove » (ép. V, 6)	Citation attribuée à Galilée
« NSF Thurmont » (ép. VI, 1)	Nom officiel de la résidence de Camp David
« The Birnam Wood » (ép. VI, 2)	Référence à la prophétie dans *MacBeth* de Shakespeare
« Freedonia » (ép. VI, 15)	Nom du pays imaginaire dans le film *Duck Soup* des Marx Brothers
« In God We Trust » (ép. VI, 20)	Devise américaine
« Things Fall Apart » (ép. VI, 21)	Titre du livre de Chinua Achebe, qui a

		été vu comme une sorte de réponse à *Au Cœur des ténèbres* de Conrad et dont le titre vient d'un poème de Yeats
	« Welcome To Wherever You Are » (ép. VII, 15)	Titre d'une chanson de Bon Jovi, sur l'album *Have a Nice Day*
The Wire		
	« That's Got His Own » (ép. IV, 12)	Paroles de la chanson « God Bless the Child » de Billie Holiday
Without A Trace		
	« Are You Now or Have You Ever Been ? » (I, 2)	Premiers mots de la question rituelle de la Commission Carter sur le communisme aux États-Unis
	« Neither Rain Nor Sleet » (II, 14)	Extrait de la devise de la Poste américaine : « Neither rain, nor snow, nor sleet, nor hail shall keep the postmen from their appointed rounds. »
	« A Day in the Life » (IV, 8)	Chanson des Beatles
The X-Files		
	« Deep Throat » (ép. I, 2)	Nom de l'informateur du *Washington Post* dans le scandale du Watergate
	« Ghost in the Machine » (ép. I, 7)	Référence soit au roman de *The Ghost on the Machine* de Arthur Koestler soit à l'album du même nom du groupe Police
	« Beyond the Sea » (ép. I, 13)	Chanson américaine, adaptée de « La Mer » de Charles Trenet
	« Young at Heart » (ép. I, 16)	Référence à la chanson de Frank Sinitra (chantée dans le film du même nom)
	« Fearful Symmetry » (ép. II, 18)	Citation du poème « The Tyger » de William Blake : « Tyger, tyger burning bright / In the forests of the night: / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry ? »
	« Our Town » (ép. II, 24)	Pièce de Thornton Wilder
	« The Blessing Way » (ép. III, 1)	Titre d'un roman de Tony Hillerman
	« War of the Coprophages » (ép. III, 12)	H.G. Wells, *War of the Worlds*
	« Talitha Cumi » (ép. III, 24)	Phrase que dit Jésus dans l'Évangile selon saint Marc (5, 41)
	« El Mundo Gira » (ép. IV, 11)	Possible référence au *soap As the World Turns* puisque Scully décrit leur enquête comme un *soap* mexicain
	« Tempus Fugit » (ép. IV, 17)	Référence à Virgile : « Sed fugit interea fugit irreparabile tempus »
	« Gethsemane » (ép. IV, 24)	Lieu où Jésus est trahi par Judas
	« Unusual Suspects » (ép. V, 3)	Film *The Usual Suspects* de Bryan Singer
	« The Post-Modern	Référence au sous-titre du

Prometheus » (ép. V, 5)	*Frankenstein* de Mary Shelley : *The Modern Prometheus*
« Christmas Carol » (ép. V, 6)	Conte de Dickens « A Christmas Carol »
« The Red and the Black » (ép. V, 14)	Roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir*
« How the Ghosts Stole Christmas » (ép. VI, 6)	Livre et film *How the Grinch Stole Christmas*
« Terms of Endearment » (ép. VI, 7)	Référence au livre de Larry McNurtry et au film qui en a été adapté
« Tithonus » (ép. VI, 10)	Personnage de la mythologie grecque
« The Unnatural » (ép. VI, 19)	Retournement du titre du roman de Bernard Malamud, *The Natural*
« Amor Fati » (ép. VII, 2)	Concept nietzschéen
« Millennium » (ép. VII, 4)	Deuxième série de Chris Carter
« The Goldberg Variation » (ép. VII, 6)	Œuvre de J.-S. Bach
« Signs and Wonders » (ép. VII, 9)	Deuxième Épitre aux Corinthiens (12, 12) : « The signs of a true apostle were performed among you with all perseverance, by signs and wonders and miracles. »
« Sein Und Zeit » (ép. VII, 10)	Ouvrage de Martin Heidegger
« X-COPS » (ép. VII, 12)	Émission *Cops* de la FOX
« Fight Club » (ép. VII, 20)	Film de David Fincher
« Medusa » (ép. VIII, 12)	Une des trois Gorgones
« Nothing Important Happened Today » (ép. IX, 1)	Phrase qu'aurait écrite le roi George III le 4 juillet 1776 dans son journal
« Lord of the Flies » (ép. IX, 5)	Roman de William Golding
« Jump the Shark » (ép. IX, 15)	L'expression « *to jump the shark* », dans la langue populaire américaine, signifie qu'une série a atteint son apogée et qu'elle redescend en termes de qualité.
« Sunshine Days » (ép. IX, 18)	Chanson que les enfants Brady chantaient dans un épisode de *The Brady Bunch*

Références des titres d'épisodes des quatre premières saisons de Desperate Housewives

Une des spécificités de la série *Desperate Housewives* est que le titre de chaque épisode, à l'exception du pilote, est une référence à une chanson ou à un morceau musical issu d'une comédie musicale ou d'un film de cinéma. Le tableau ci-dessous présente les références de chacun de ces titres.

		Titre	Source
Saison 1	1	« Pilot »	Aucune
	2	« Ah, But Underneath »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	3	« Pretty Little Picture »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Funny Thing Happened On The Way To The Forum* de Stephen Sondheim
	4	« Who's That Woman ? »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	5	« Come In, Stranger »	Chanson de Johnny Cash
	6	« Running To Stand Still »	Chanson de U2, issue de l'album *The Joshua Tree*
	7	« Anything You Can Do »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Annie Get Your Gun* d'Irving Berlin
	8	« Guilty »	Chanson de Barry Gibb
	9	« Suspicious Minds »	Titre d'une chanson de Gareth Gates popularisée par Elvis Presley
	10	« Come Back To Me »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *On A Clear Day You Can See Forever* d'Alan Jay Lerner et Burton Lane
	11	« Move On »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Sunday in the Park With George* de Stephen Sondheim
	12	« Every Day A Little Death »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim
	13	« Your Fault »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	14	« Love Is In The Air »	Titre d'une chanson initialement prévue pour la comédie musicale *A Funny Thing Happened On The Way To The Forum* de Stephen Sondheim, mais

			finalement non utilisée
	15	« Impossible »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Funny Thing Happened On The Way To The Forum* de Stephen Sondheim
	16	« The Ladies Who Lunch »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Company* de Stephen Sondheim
	17	« They Won't Be Trumpets »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Anyone Can Whistle* de Stephen Sondheim
	18	« Children Will Listen »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	19	« Live Alone And Like It »	Titre d'une chanson du film musical *Dick Tracy*, pour lequel Stephen Sondheim a reçu l'Oscar de la meilleure chanson
	20	« Fear No More »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *The Frogs* de Stephen Sondheim, d'après Aristophane
	21	« Sunday In The Park With George »	Titre d'une comédie musicale de Stephen Sondheim
	22	« Goddbye For Now »	Titre d'une chanson de Stephen Sondheim issue du film *Reds*
	23	« One Wonderful Day »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Saturday Night* de Stephen Sondheim
Saison 2	1	« Next »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Pacific Overtures* de Stephen Sondheim
	2	« You Could Drive A Person Crazy »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Company* de Stephen Sondheim
	3	« You'll Never Get Away From Me »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Gypsy* de Stephen Sondheim
	4	« My Heart Belongs To Daddy »	Titre d'une chanson de Cole Porter, popularisée par Marylin Monroe dans *Let's Make Love*
	5	« They Asked Me Why I Believe In You »	Chanson issue d'un projet de Stephen Sondheim pour la télévision dans les années 1950, *I Believe In You*, jamais produit, mais apparaissant dans une compilation
	6	« I Wish I Could Forget You »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Passion* de Stephen Sondheim
	7	« Color And Light »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Sunday In The Park With George* de Stephen Sondheim
	8	« The Sun Won't Set »	Titre d'une valse de la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim
	9	« That's Good, That's Bad »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Hot Spot* de Stephen Sondheim et Mary Rodgers
	10	« Coming Home »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Bounce* de Stephen Sondheim
	11	« One More Kiss »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Bounce* de Stephen Sondheim
	12	« We're Gonna Be Allright »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Do I Hear A Waltz ?*, dont la musique est de Richard Rodgers et le livret de Stephen Sondheim
	13	« There's Something	Titre d'une chanson initialement prévue pour la

		About A War »	comédie musicale *A Funny Thing Happened On The Way To The Forum* de Stephen Sondheim, mais finalement pas utilisée
	14	« Silly People »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim
	15	« Thank You So Much »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Do I Hear A Waltz ?*, dont la musique est de Richard Rodgers et le livret de Stephen Sondheim
	16	« There Is No Other Way »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Pacific Overtures* de Stephen Sondheim
	17	« Could I Leave You ? »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	18	« Everybody Says Don't »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Anyone Can Whistle* de Stephen Sondheim
	19	« Don't Look At Me »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	20	« It Wasn't Meant To Happen »	Titre d'une chanson initialement prévue pour la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim, mais finalement pas utilisée
	21	« I Know Things Now »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	22	« No One Is Alone »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	23 /24	« Remember »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim
Saison 3	1	« Listent To The Rain On The Roof »	Référence au titre « Rain On The Roof », chanson de la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	2	« It Takes Two »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	3	« A Weekend In The Country »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim
	4	« Like It Was »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Merrily We Roll Along* de Stephen Sondheim
	5	« Nice She Ain't »	Titre d'une chanson initialement prévue pour la comédie musicale *Gypsy* de Stephen Sondheim, mais finalement pas utilisée
	6	« Sweetheart, I Have To Confess »	Vers de la chanson « Could I Leave You ? » dans la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	7	« Bang »	Titre d'une chanson initialement prévue pour la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim, mais finalement pas utilisée
	8	« Children And Art »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Sunday In The Park With George* de Stephen Sondheim
	9	« Beautiful Girls »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	10	« The Miracle Song »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Anyone Can Whistle* de Stephen Sondheim
	11	« No Fits, No Fights, No Feuds »	Vers de la chanson « Together Wherever We Go » dans la comédie musicale *Gyspsy* de Stephen

			Sondheim
	12	« Not While I'm Around »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim
	13	« Come Play Wiz Me »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Anyone Can Whistle* de Stephen Sondheim (le titre de cette comédie musicale était d'ailleurs le premier titre pressenti pour cet épisode)
	14	« I Remenber That »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Saturday Night* de Stephen Sondheim
	15	« The Little Things You Do Together »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Company* de Stephen Sondheim
	16	« My Husband, The Pig »	Titre d'une chanson initialement prévue pour la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim, mais finalement pas utilisée
	17	« Dress Big »	Titre d'une chanson de la nouvelle version de 2004 de la comédie musicale *The Frogs* de Stephen Sondheim
	18	« Liaisons »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Little Night Music* de Stephen Sondheim
	19	« God, That's Good ! »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim
	20	« Gossip »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Sunday In The Park With George* de Stephen Sondheim
	21	« Into The Woods »	Titre d'une comédie musicale de Stephen Sondheim
	22	« What Would We Do Without You ? »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Company* de Stephen Sondheim
	23	« Getting Married Today »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Company* de Stephen Sondheim
Saison 4	1	« Now You Know »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Merrily We Roll Along* de Stephen Sondheim
	2	« Smiles of A Summer Night »	Titre américain de *Sommarnattens leende / Sourires d'une nuit d'été*, film d'Ingmar Bergman dont s'est inspiré Stephen Sondheim pour sa comédie musicale *A Little Night Music*
	3	« The Game »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Bounce* de Stephen Sondheim
	4	« If There's Anything I Can't Stand »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *By George* que Stephen Sondheim écrivit à l'université
	5	« Art Isn't Easy »	Vers répété dans la chanson « Putting It Together » dans la comédie musicale *Sunday In The Park With George* de Stephen Sondheim
	6	« Now I Know, Don't Be Scared »	Vers de la chanson « I Know Things Know » dans la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	7	« You Can't Judge A Book By Its Cover »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Anyone Can Whistle* de Stephen Sondheim
	8	« Distant Past »	Composition de Stephen Sondheim pour le film *Stavisky*
	9	« Something's Coming »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *West*

			Side Story dont les paroles sont de Stephen Sondheim
	10	« Welcome To Kana-gawa »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Pacific Overtures* de Stephen Sondheim
	11	« Sunday »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Sunday In The Park With George* de Stephen Sondheim
	12	« In Buddy's Eye »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Follies* de Stephen Sondheim
	13	« Hello, Little Girl »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	14	« Opening Doors »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Merrily We Roll Along* de Stephen Sondheim
	15	« Mother Said »	Vers des chansons « Hello, Little Girl » et « I Know Things Now », dans la comédie musicale *Into The Woods* de Stephen Sondheim
	16	« The Gun Song »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *Assassins* de Stephen Sondheim
	17	« Free »	Titre d'une chanson de la comédie musicale *A Funny Thing Happened On The Way To The Forum* de Stephen Sondheim

Annexes du chapitre 2
Séries à "credits"

Génériques de séries télévisées récompensées aux Emmy Awards

Nous ne mentionnerons que les génériques de séries télévisées primés dans la période consacrée par notre étude. Notons que l'Emmy Award du meilleure générique n'a été créé qu'en 1997 et celui de la meilleure musique de générique qu'en 1993. En gras apparaissent les séries qui appartiennent à notre corpus.

Emmy Award du meilleur générique

1997	***Dark Skies***
2002	***Six Feet Under***
2004	***Carnivàle***
2005	***Huff***

Emmy Award de la meilleure musique de générique

1993	*Star Trek Deep Space Nine*
1994	*SeaQuest DSV*
1995	*Star Trek Voyager*
1996	***Murder One***
1997	***EZ Streets***
1998	*Fame L.A.*
1999	*Trinity*
2000	***The West Wing***
2001	***Gideon's Crossing***
2002	***Six Feet Under***
2003	***Monk***
2004	***Monk***
2005	***Desperate Housewives***

Quelques procédés liés à la typographie dans les génériques de séries télévisées

Monk

Les lettres du titre apparaissent une à une, mal alignées, et se rangent au fur et à mesure.



14:05:34:61



14:05:36:27



14:05:35:13



14:05:36:53



14:05:36:09

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

L'apparition des noms d'acteurs ou de producteurs suit la même logique.


14:05:48:09


14:05:50:33

CSI Miami

Des équations apparaissent en incrustation sur l'écran et les caractères changent un à un pour que, d'une équation, nous passions au titre de la série ou aux prénom et nom de l'acteur.


0:30:33:033


0:30:34:034


0:30:33:033



0:30:35:035

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



0:30:37:037



0:30:39:039



0:30:38:038

Alias

Le titre apparaît lettre à lettre, avec un effet de cadre clignotant qui donne l'impression qu'il est tapé sur un vieil ordinateur.



21:57:11:72



21:57:11:90

© Tous droits réservés INA



21:57:12:96



21:57:13:98



21:57:13:26



21:57:14:22

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (Mediascope)

Tableaux synoptiques des génériques de la série Oz

Par convention :

- les plans constituant l'ensemble montrant la séance de tatouage sont marqués en gras et sur fond gris foncé ;
- quand la séquence est constituée d'un seul plan, rien n'est noté dans la colonne correspondante ;
- les plans, hors tatouage, communs aux trois génériques sont sur fond gris moyen et ceux communs à deux génériques sont sur fond gris clair.

Première saison.

Numéro de séquence	Descriptif	Nombre de plans
1	banc titre dessiné « Oz »	
2	camion entrant dans la cour de la prison	
3	Détenus enchaînés les uns aux autres sortant du camion, gros plan sur leurs pieds menottés	
4	gros plan sur les mains des détenus assis enchaînés les uns aux autres	
5	fils barbelés	
6	détenus sortant du camion (plan allant des épaules aux genoux des détenus)	
7	**tatouage**	
8	arrivée des détenus en prison	
9	détenu à quatre pattes dans les douches	
10	détenus passant d'une pièce à une autre	
11	détenus marchant, plan rapproché sur leur visage	
12	**tatouage**	
13	prise d'empreintes digitales	2
14	ouverture d'une grille intérieure d'Oz	
15	prise de photo d'un détenu, plan rapproché sur la plaque d'identification	
16	**tatouage**	
17	enlèvement des chaînes des détenus de la séquence 4	
18	plan général d'Emerald City	
19	coup de poing vers la caméra	
20	plan rapproché de la nuque tatouée d'un Aryen	
21	plan rapproché d'une bouche fumant une cigarette	
22	plan rapproché d'une autre bouche	

	recrachant de la fumée	
24	**tatouage**	
25	détenus aux fenêtres grillagées de la prison	
26	réfectoire	
27 28	détenus jouant aux cartes détenus jouant au basket	4
29	détenus s'entraînant à la boxe	
30	détenu sniffant de l'héroïne	
31	**tatouage**	
32 33 34 35	drogue sous forme de papier à lécher saisie matériel à sniffer de l'héroïne saisi gélules saisies gros plan d'une seringue plantée dans le bras d'un détenu	
36	bouclage général	
37	**tatouage**	
38	ouverture des cellules d'Emerald City le matin	3
39	détenu se lavant dans un lavabo	
40	**tatouage**	
41	garde marchant dans un couloir et découvrant un détenu gisant dans sa cellule	2
42	**tatouage**	
43	arrivée d'un détenu à l'hôpital, sur une civière	2
44	**tatouage**	
45	gardien enlevant des menottes à un détenu	
46	distribution d'un repas à l'isolement	
47	Jefferson Keane, entre deux gardiens, allant à la salle d'exécution	
48	Leo Glynn faisant visiter aux enquêteurs du FBI le lieu où est mort Dino Ortolani	
49 50	détenu allongé sur un lit avec entraves en train d'essayer de se détacher plan rapproché sur la tête masquée d'un détenu en train d'être exécuté sur la chaise électrique	
51	**tatouage**	
52	détenu allongé dans un couloir (on ne voit pas sa tête)	
53	gardien attachant Donald Groves sur la chaise électrique, sa main, sur laquelle est tatouée Mom, est au premier plan	

54	détenu jeté par terre contre un mur par un gardien	
55	flaque de sang qui s'agrandit	
56	détenu peignant un tableau, inspiré de Dali, dans sa cellule	
57	main convulsant d'un condamné à mort sur la chaise électrique	
58	personne allumant une cigarette	
59	miroir permettant à Jefferson Keane de communiquer avec la cellule voisine dans le couloir de la mort	
60	vue générale en travelling du parloir	
61	Kareem Said et un autre Musulman quittent une table du réfectoire	
62	détenus marchant dans un couloir à la queue leu-leu	
63	détenu gay assis sur un banc	
64	**tatouage**	
65	gardien frappant quelqu'un qu'on ne voit pas	
66	détenus frappant les tables du réfectoire avec leur cuillère	
67	gardiens frappant Dino Ortolani (contre-plongée)	
68	bagarre au réfectoire (2 travellings)	
69	**tatouage**	
70	porte d'une cellule du trou qui se referme	
71	**tatouage** (plus incrustation du titre de l'épisode)	
72	fondu enchaîné faisant passer du tatouage au banc-titre du début (plus incrustation du titre de l'épisode)	

Deuxième saison.

Numéro de séquence	**Descriptif**	**Nombre de plans**
1	banc titre dessiné « Oz »	
2	camion entrant dans la cour de la prison	
3	détenus enchaînés les uns aux autres sortant du camion, gros plan sur leurs pieds menottés	
4	gros plan sur les mains des détenus enchaînés les uns aux autres	
5	fils barbelés	
6	détenus sortant du camion (plan allant	

	des épaules aux genoux des détenus)	
7	**tatouage**	
8	fenêtres de la prison, non grillagées, deux sont ouvertes	
9	détenus passant d'une pièce à une autre	
10	détenus marchant, plan rapproché sur leur visage	
11	**tatouage**	
12	Prise d'empreintes digitales	1[1]
13	détenu à quatre pattes dans les douches	
14	Ouverture d'une grille intérieure d'Oz	
15	contrechamp en ombre de la séquence 14	
16	**tatouage**	
17	enlèvement des chaînes des détenus de la séquence 4	
18	travelling sur des détenus portant la combinaison orange des transferts	
19	coup de poing vers la caméra	
20	plan rapproché de la nuque tatouée d'un Aryen	
21	plan rapproché d'une bouche fumant une cigarette	
22	plan rapproché d'une autre bouche recrachant de la fumée	
23	plan rapproché d'une tête de condamné portant le masque pour l'exécution capitale	
24	**tatouage**	
25	vue générale d'Emerald City le matin, quand on allume les lumières	
26	réfectoire	
27	détenus jouant aux cartes	3[2]
28	Détenus jouant aux échecs	
29	détenus jouant au basket	
30	détenus s'entraînant à la boxe	
31	détenu sniffant de l'héroïne	
32	**tatouage**	
33	drogue sous forme de papier à lécher saisie	
34	matériel à sniffer de l'héroïne saisi	
35	gélules saisies	

[1] Par rapport à la séquence 13 de la première *saison, un seul plan a été gardé.
[2] Le dernier plan de la séquence 28 du premier générique est remplacé par le plan sur le jeu d'échecs.

36	Gros plan d'une seringue plantée dans le bras d'un détenu	
37	gardien patrouillant avec un chien dans Emerald City dévastée après l'émeute	
38	**tatouage**	
39	personne allumant une cigarette	
40	miroir permettant à Jefferson Keane de communiquer avec la cellule voisine dans le couloir de la mort	
41	Shirley Bellinger recevant dans le couloir de la mort le gâteau d'anniversaire que lui a préparé Adebisi	
42	**tatouage**	
43	Miguel Alvarez tenant le scalpel avec lequel il va crever les yeux de Riviera	
44	Détenu gisant dans sa cellule[3]	
45	**tatouage**	
46	plan approché d'une prise de sang	
47	détenu enlevant son tee-shirt	
48	détenu donnant une liasse de billet à un autre	
49	**tatouage**	
50	gardien enlevant des menottes à un détenu	
51	distribution d'un repas à l'isolement	
52	porte d'une cellule du trou se refermant	
53	attachement du bras d'un condamné à mort sur la chaise électrique	
54	détenu allongé sur un lit avec entraves en train d'essayer de se détacher	
55	plan rapproché sur la tête masquée d'un détenu en train d'être exécuté sur la chaise électrique	
56	main convulsant d'un condamné à mort sur la chaise électrique	
57	**tatouage**	
58	flaque de sang qui s'agrandit	
59	journalistes présents à une conférence de presse	
60	détenu jeté par terre contre un mur par un gardien	
61	Kareem Said et un autre Musulman quittent une table du réfectoire	
62	détenus frappant les tables du réfectoire	

[3] Il s'agit du second plan de la séquence 41 du premier générique.

	avec leur cuillère	
63	Adebisi caressant son sexe sous son slip	
64	main du détenu crucifié sur le sol du gymnase par les Aryens	
65	plan travelling indéfinissable	
66	boule de billard entrant dans le trou du coin de la table	
67	personnage effectuant une performance pyrotechnique dans l'hallucination qu'a Adebisi au sujet de Jara	
68	Tobias Beecher travesti chantant à la fête	
69	**tatouage**	
70	entraînement de l'équipe anti-émeutes	
71	détenu tombant de la mezzanine d'Emerald City	
72	tag	
73	sachet de drogue maintenu par un détenu contre le tee-shirt de Ryan O'Reilly	
74	détenu jeté à terre	
75	gardiens frappant Dino Ortolani (contre-plongée)	
76	Adebisi sodomisant sur une table de la cuisine Peter Scibetta	
77	préparation de drogue	
78	Riviera se tordant de douleur et portant les mains à son visage après que Miguel Alvarez lui a crevé les yeux	
79	tatouage	
80	Miguel Alvarez craquant à l'isolement	
81	travelling sur détenus noirs assis à table au réfectoire	
82	détenu pendu, « Jew » tatoué sur la poitrine, par les détenus aryens	
83	lancement des gaz lacrymogènes pour mettre fin à l'émeute	
84	grille d'entrée d'Oz se refermant	
85	tatouage (plus incrustation du titre de l'épisode)	
86	fondu enchaîné faisant passer du tatouage au banc titre du début (plus incrustation du titre de l'épisode)	

Troisième saison.

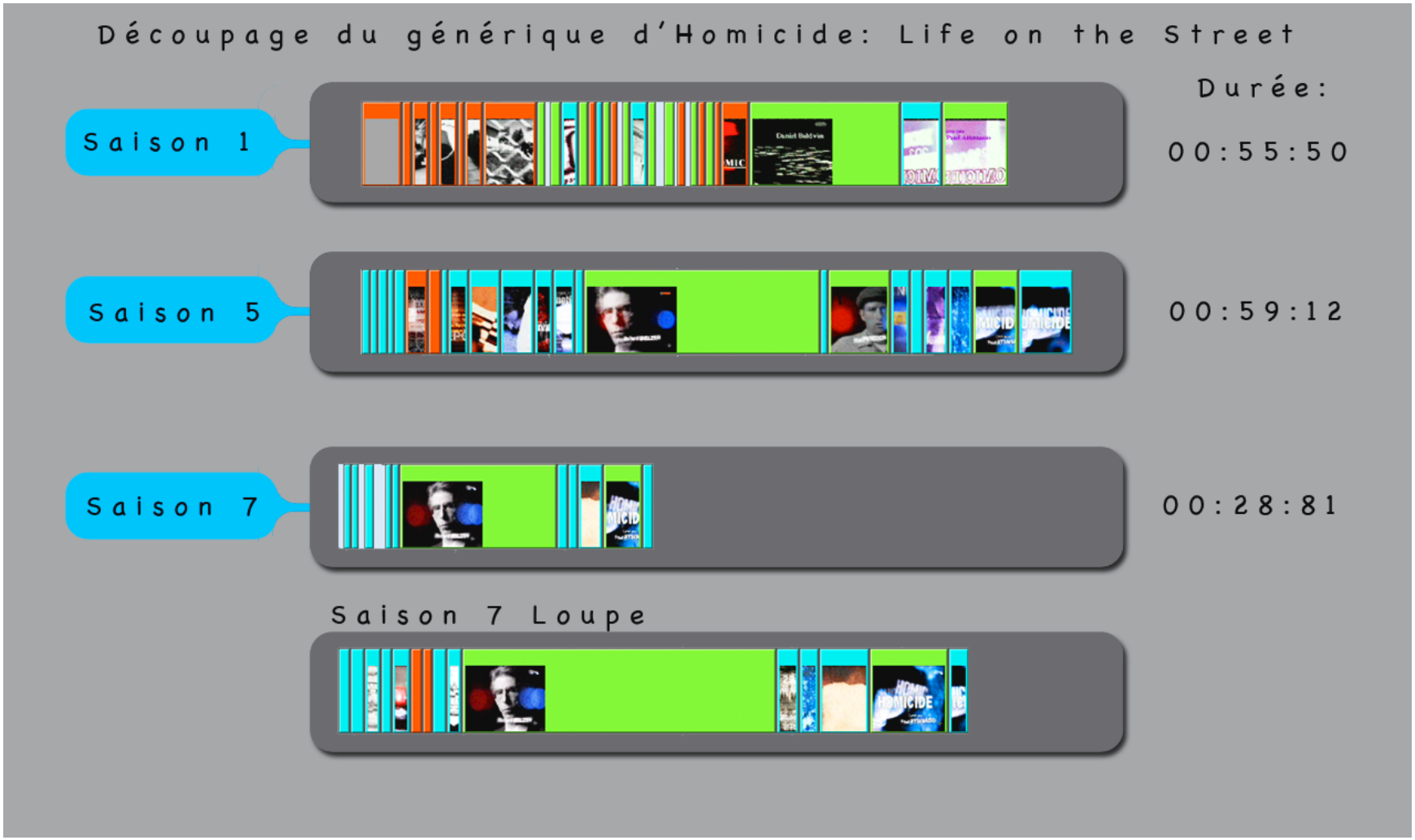
Numéro de séquence	Descriptif	Nombre de plans
1	banc titre dessiné « Oz »	
2	camion entrant dans la cour de la prison	
3	détenus enchaînés les uns aux autres sortant du camion, gros plan sur leurs pieds menottés	
4	gros plan sur les mains des détenus enchaînés les uns aux autres	
5	fils barbelés	
6	détenus sortant du camion (plan allant des épaules aux genoux des détenus)	
7	**tatouage**	
8	fenêtres de la prison, non grillagées, deux sont ouvertes	
9	détenus passant d'une pièce à une autre	
10	détenus marchant, plan rapproché sur leur visage	
11	**tatouage**	
12	préparation des affaires des nouveaux arrivants	
13	Ouverture d'une grille intérieure d'Oz	
14	ombre de la séquence 13	
15	**tatouage**	
16	enlèvement des chaînes des détenus de la séquence 4	
17	travelling sur des détenus portant la combinaison orange des transferts	
18	coup de poing vers la caméra	
19	Plan rapproché de la nuque tatouée d'un Aryen	
20	plan rapproché d'une bouche fumant une cigarette	
21	plan rapproché d'une autre bouche recrachant de la fumée	
22	détenu allongé sur le ventre avec un tatouage d'aigle et des lettres gothiques dans le dos	
23	**tatouage**	
24	plan général d'Emerald City quand on allume la matin	
25	travelling réfectoire	
26	détenus jouant aux cartes	3
27	Détenus jouant aux échecs	

28	détenus jouant au basket	
29	Tobias Beecher et Christopher Keller s'entraînant à la lutte	
30	combat de boxe	2
31	**tatouage**	
32	drogue sous forme de papier à lécher saisie	
33	matériel à sniffer de l'héroïne saisi	
34	gélules saisies	
35	Gros plan d'une seringue plantée dans le bras d'un détenu	
36	gardien patrouillant avec un chien dans Emerald City dévastée après l'émeute	
37	tatouage	
38	détenus faisant des percussions et d'autres dansant	
39	détenus musulmans obéissant à Arif et laissant seul Kareem Said dans le réfectoire	
40	**tatouage**	
41	Miguel Alvarez tenant le scalpel avec lequel il va crever les yeux de Riviera	
42	Adebisi tenant le revolver qu'avait caché sous son oreiller Clayton Hughes	
43	**tatouage**	
44	détenu enfermé au trou, la porte se referme sur lui	
45	détenu assis prostré, la tête dans les genoux, au trou	
46	détenu donnant une liasse de billets à un autre	
47	**tatouage**	
48	gardien enlevant des menottes à un détenu	
49	distribution d'un repas à l'isolement	
50	travelling dans l'unité B	
51	gardien attachant le poignet d'un détenu sur la chaise électrique	
52	détenu allongé sur un lit avec entraves en train d'essayer de se détacher	
53	tête convulsant d'un condamné à mort sur la chaise électrique	
54	main convulsant d'un condamné à mort sur la chaise électrique	
55	**tatouage**	
56	Poet et Pierce ébouillantés	
57	sachet de drogue maintenu par un détenu contre le tee-shirt de Ryan	

	O'Reilly	
58	détenu jeté au trou	
59	gardiens frappant Dino Ortolani (contre-plongée)	
60	détenu jeté par terre contre un mur par un gardien	
61	Kareem Said et un autre détenu musulman quittent une table du réfectoire	
62	détenus tapant sur les tables du réfectoire avec leur cuillère	
63	petite amie de Jefferson Keane se promenant les seins dénudés en bas de la prison	
64	Adebisi caressant son sexe sous son slip	
65	deux détenus s'embrassant sous les douches	
66	travelling de l'extérieur de la prison	
67	boule de billard entrant dans le trou du coin de la table	
68	personnage effectuant une performance pyrotechnique dans l'hallucination qu'a Adebisi au sujet de Jara	
69	Tobias Beecher travesti chantant à de la fête	
70	**tatouage**	
71	entraînement de l'équipe anti-émeutes	
72	détenu tombant de la mezzanine d'Emerald City	
73	détenu dans gymnase se battant contre des gardiens	
74	gardien maîtrisant un détenu à Emerald City	
75	deux détenus s'embrassant, puis l'un d'eux tenant à deux mains sa gorge d'où du sang gicle	
76	groupe de détenus s'acharnant sur quelqu'un à terre	
77	mains de Kareem Said et de sa fiancée se serrant	
78	deux détenus se serrant la main façon gangster	
79	miroir permettant à Jefferson Keane de communiquer avec la cellule voisine dans le couloir de la mort	
80	Shirley Bellinger recevant dans le couloir de la mort le gâteau d'anniversaire que lui a préparé Adebisi	
81	bagarre au réfectoire	

82	détenu courant sur une table du réfectoire	
83	porte d'une cellule du trou se refermant	
84	**tatouage** (plus incrustation du titre de l'épisode)	
85	fondu enchaîné faisant passer du tatouage au banc titre du début (plus incrustation du titre de l'épisode)	

Les différentes versions du générique d'Homicide : Life on the Street



© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

Légende :

- marron : plans d'ambiance, en noir et blanc, qui montrent la ville de Baltimore selon une esthétique marquée (cadrages décalés, travellings lents…) ;
- bleu turquoise : plans thématiques montrant le travail de la police et le commissariat ;
- vert : plans assurant les fonctions légales du titre (noms et visages des acteurs, nom du créateur).

Commentaire :

Le découpage analytique du générique d'*Homicide : Life on the Street / Homicide* révèle deux points intéressants : tout d'abord, le raccourcissement, à la septième saison, dans le cadre de la logique économique des séries télévisées qui aboutit, ces dernières années, à la présence d'un simple carton. Ici, en 1998, il n'est que divisé par deux : le temps économisé, en durée brute, correspond à la durée moyenne d'un spot de publicité.

Mais le point le plus intéressant réside dans le passage du générique des premières années à celui de la cinquième saison : la proportion des deux ensembles principaux — les plans d'ambiance et les thématiques — est inversée. Le générique retrouve ainsi un équilibre proche des productions de son époque et perd ce qui faisait son originalité. Dans la même perspective de normalisation, les plans légaux sont rassemblés en trois moments : deux pour la présentation des acteurs, un pour le créateur, alors qu'ils étaient dispersés en de nombreux modules courts dans la première version, en séparant notamment d'un côté les visages des acteurs surgissant de l'ombre et d'un autre les noms des acteurs sur un fond noir rayé ; la nouvelle version resynchronise cette présentation, en mettant en arrière plan des acteurs deux lumières rouge et bleue intermittentes, comme des gyrophares, et abandonne les cadrages originaux pour présenter les acteurs de face, sans effet d'ombres et de lumières. Enfin, un autre changement est aussi intervenu : les plans thématiques sont plus graphiques et font une place plus importante à la représentation de la collecte des preuves (alors que la série adopte un traitement qui fait la part belle à la dimension humaine de l'enquête, notamment l'affrontement psychologique que constitue un interrogatoire bien mené).

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

Tableau synoptique des génériques des différentes productions de la franchise « Law and Order »

Law & Order	Law & Order SVU	Law & Order CI	Law & Order TbJ	Crime & Punishment
Plan général sur New York, en couleurs	Plan général sur New York, en couleurs	Plan général sur New York, en couleurs et en noir et bleu	Plan général sur New York en couleurs, suivi de deux plans en couleurs	Plan général sur un palais de justice
Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc
Plan général sur New York	Présentation en noir et orange	Présentation en noir et bleu	Présentation en sépia	Plans en noir et rouge
Plans en couleurs	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc
Plans en noir et blanc	Présentation en noir et orange	Présentation en noir et bleu	Présentation en sépia	Plans en noir et rouge
Présentation en noir et bleu	Plan général de New York	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc
Plan général sur New York	Plans en noir et blanc	Présentation en noir et bleu	Présentation en sépia	Présentations en noir et rouge
Plans en couleurs	Présentation en noir et orange	Drapeau américain	Plan en noir et blanc	Plans en noir et blanc
Drapeau américain	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Présentation en sépia	Plans en noir et rouge
Plans en noir et blanc	Drapeau américain	Présentation en noir et bleu	Drapeau américain	Drapeau américain
Présentations en noir et rouge	Présentation en noir et orange	Plan général de New York en noir et bleu	Plan en noir et blanc	Plans en noir et blanc
Reprise du plan de titre	Plans en noir et blanc	Plans en noir et blanc	Présentation en sépia	Reprise du plan de titre
Plan du groupe	Reprise du plan de titre	Reprise du plan de titre	Plans en noir et blanc	Plan du groupe
Plan général sur New York en couleurs	Plan du groupe	Plan du groupe	Reprise du plan de titre	Plan sur une allégorie de la justice
	Plan général sur New York en couleurs	Plan général sur New York en couleurs	Plan du groupe	
			Plan général sur New York en couleurs	

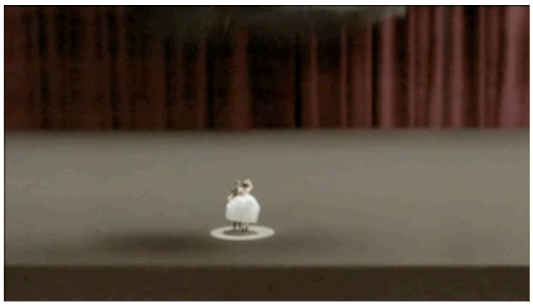
Légende du tableau[1] :

- Law & Order SVU = Law & Order : Special Victims Unit / New York Unité Spéciale.
- Law & Order CI = Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle.
- Law & Order TbJ = Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice.
- Les cellules avec une trame noire représentent les séquences fondées sur le même principe et placées à la même place dans tous les génériques des différentes séries appartenant ou rattachées à la franchise « Law & Order »..
- Les cellules avec une trame gris foncées représentent les séquences fondées sur le même principe et placées à la même place dans les génériques des trois séries dérivées et de la série de docu-fiction.
- Les cellules avec une trame gris clair représentent la séquence du drapeau américain, présente dans chaque générique, à une place mobile.

[1] Le lecteur peut, s'il le souhaite, se reporter dès maintenant aux annexes concernant la rhétorique du *spin off* s'il souhaite voir le déroulement précis de ces génériques sous formes de photogrammes.

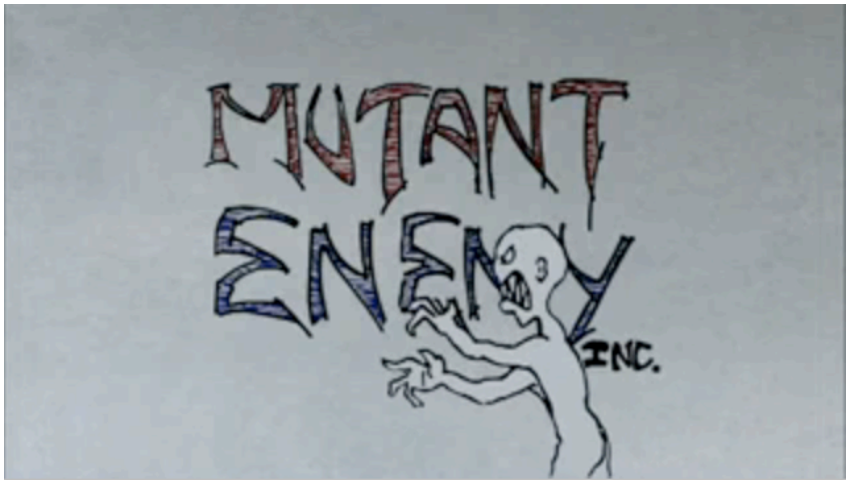
Aperçu de quelques clips de maisons de production

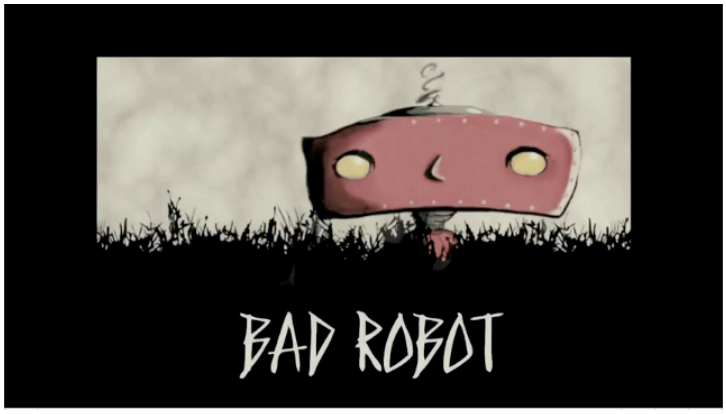






© Tous droits réservés





© Tous droits réservés

Aperçu des changements intervenus dans le clip de Stephen J. Cannell Productions





© Stephen J. Cannell Productions





© Stephen J. Cannell Productions





© Stephen J. Cannell Productions





© Stephen J. Cannell Productions

Annexes du chapitre 3

« Précédemment dans… »

Quelques exemples de changements de voix dans le prégénérique d'Angel

Saison 1	
« Lonely Hearts » (ép. I, 2)	David Boreanaz
« She » (ép. I, 13)	David Boreanaz
« The Prodigal » (ép. I, 15)	David Boreanaz
« Five by Five » (ép. I, 18)	David Boreanaz
« Sanctuary » (ép. I, 19)	David Boreanaz
« Blind Date » (ép. I, 21)	David Boreanaz
Saison 2	
« Untouched » (ép. II, 4)	David Boreanaz
« Dear Boy » (ép. II, 5)	David Boreanaz
« Guise Will Be Guise » (ép. II, 6)	Charisma Carpenter
« Darla » (ép. II, 7)	Alexis Denisof
« The Shroud of Rahmon » (ép. II, 8)	Elisabeth Röhm
« The Trial » (ép. II, 9)	J. August Charles
« Redefinition » (ép. II, 11)	Charisma Carpenter
« Blood Money » (ép. II, 12)	Alexis Denisof
« Happy Anniversary » (ép. II, 13)	Alexis Denisof
« Reprise » (ép. II, 15)	J. August Charles
« Epiphany » (ép. II, 16)	Charisma Carpenter
« Dead End » (ép. II, 18)	J. August Charles
« Belonging » (ép. II, 19)	Charisma Carpenter
« Over the Rainbow » (ép. II, 20)	J. August Charles
« Through the Looking Glass » (ép. II, 21)	Charisma Carpenter
There's No Place Like Plrtz Glrb » (ép. II, 22)	David Boreanaz
Saison 3	
Heartthrob (ép. III, 1)	David Boreanaz
« That Vision Thing » (ép. III, 2)	David Boreanaz
« That Old Gang of Mine » (ép. III, 3)	J. August Charles
« Carpe Noctem » (ép. III, 4)	Charisma Carpenter
« Fredless » (ép. III, 5)	Charisma Carpenter
« Billy » (ép. III, 6)	Charisma Carpenter
« Offspring » (ép. III, 7)	David Boreanaz
« Quickening » (ép. III, 8)	Alexis Denisof
« Lullaby » (ép. III, 9)	J. August Charles
« Dad » (ép. III, 10)	Charisma Carpenter
« Couplet » (ép. III, 14)	David Boreanaz
« Loyalty » (ép. III, 15)	Alexis Denisof
« Forgiving » (ép. III, 17)	J. August Charles
« Double or Nothing » (ép. III, 18)	Amy Acker

« The Price » (ép. III, 19)	David Boreanaz
« Tomorrow » (ép. III, 22)	David Boreanaz
Saison 4	
« Deep Down » (ép. IV, 1)	Andy Hallett
« Slouching Toward Bethelehem » (ép. IV, 4)	J. August Charles
« Supersymmetry » (ép. IV, 5)	Amy Acker
« Spin the Bottle » (ép. IV, 6)	Andy Hallett
« Apocalypse, Nowish » (ép. IV, 7)	David Boreanaz
« Long Day's Journey » (ép. IV, 9)	Alexis Denisof
« Awakening » (ép. IV, 10)	David Boreanaz
« Soulless » (ép. IV, 11)	Vincent Kartheiser
« Salvage » (ép. IV, 13)	J. August Charles
« Release » (ép. IV, 14)	Alexis Denisof
« Orpheus » (ép. IV, 15)	David Boreanaz
« Players » (ép. IV, 16)	J. August Charles
« Inside Out » (ép. IV, 17)s	J. August Charles
« Shiny Happy People » (ép. IV, 18)	Alexis Denisof
« Peace Out » (ép. IV, 21)	Vincent Kartheiser
« Home » (ép. IV, 22)	Vincent Kartheiser
Saison 5	
« Just Rewards » (ép. V, 2)	David Boreanaz

Annexes du chapitre 4
L'épigraphe est ailleurs

Épigraphes-slogans de The X Files

Épigraphe	Références de l'épisode	Type d'épigraphe	Traduction / Commentaires éventuels
Trust no one	« The Erlenmeyer Flask » (I, 24)	Phrase issue des dialogues	« Ne faites confiance à personne » dans la version française. Il s'agit des derniers mots de Deep Throat, le premier informateur de Fox Mulder, juste avant sa mort et des mots gravés sur le briquet de l'Homme à la Cigarette, personnage trouble auquel s'oppose l'agent du FBI. Cette expression, sous la forme « Trustno1 » est aussi le mot de passe de l'ordinateur de Mulder.
Deny Everything	« Ascension » (II, 6)	Phrase issue des dialogues	« Nier tout en bloc » dans la version française. Il est à noter que cette traduction est issue du dialogue de l'épisode, et non pas de la version française du générique, qui ne fait pas apparaître cette modification (comme souvent). Il s'agit de l'extrait d'une réplique de Mister X, le deuxième informateur de Fox Mulder : « They only have one policy Mister Mulder… Deny Everything » (« Ils n'ont qu'une politique, M. Mulder… Nier tout en bloc »).
EL'AANIGOO'AHOO T'E	« Anasazi » (II, 25)	Traduction de l'épigraphe originale.	Traduction en navajo. Cette épigraphe fait référence au rôle qu'auraient joué les Navajos dans la conspiration et à l'ancienneté des Anasazis dans la lutte contre les extraterrestres.
Apoligy is policy	« 731 » (III, 10)	Phrase issue des dialogues	« L'excuse est une politique » dans la version française. Il s'agit des mots prononcés par Scully à la fin de l'épisode : « and what they can't cover, they apologize for. Apology has become policy » (« et ce qu'il ne

			peuvent couvrir, ils s'en excusent. L'excuse est devenue une politique ». C'est nous qui traduisons).
Everything Dies	« Herrenvolk » (IV, 1)	Phrase issue des dialogues	« Tout meurt », dans la version française. Cette phrase est prononcée par le Tueur à Gages et elle est suivie ensuite par cette phrase de Marita Covarrubias qui informe Mulder que « tout ne meurt pas » (« Not Everything Dies »).
Deceive Inveigle Obfuscate	« Teliko » (IV, 3)	Phrase issue des dialogues	« Tromper Dérouter Déconcerter » en français. D'après le site epguides.com (www.epguides.com, visité le 29 avril 2002), ces mots prononcés par Scully signifient « cacher la vérité non seulement pour les autres, mais aussi pour nous-mêmes » (c'est nous qui traduisons).
E Pur Si Muove	« Terma » (IV, 9)	Slogan	« Et pourtant elle tourne ». Phrase prononcée par Galilée.
Believe the Lie	« Gethsemane » (IV, 24)	Phrase issue des dialogues	« Croyez aux mensonges » dans la version française. C'est ce que Kritschgau dit à Mulder d'essayer de faire. Mulder répétera cette phrase dans l'épisode suivant, *Redux* (ép. V, 1).
All Lies Lead To The Truth	« Redux » (V, 1)	Slogan	« Tous les mensonges mènent à la vérité. »
Resist or Serve	« The Red and the Black » (V, 14)	Phrase issue des dialogues	« Résister ou servir » en français. C'est l'extrait d'une phrase de Krycek, ennemi de Mulder et Scully : « A struggle for heaven and earth. Where there is one law : fight or die. And one rule : resist or serve » (« Un combat pour le paradis et la terre. Où il n'y a qu'une loi : combattre ou mourir. Et une seule règle : résister ou servir »).
The End	« The End » (V, 20)	Reprise du titre	« La fin. »
Die Warheit Ist Irgendwo da Drauβen	« Triangle » (VI, 3)	Traduction de l'épigraphe originale.	Traduction en allemand. Cet épisode prend place sur un bateau fantôme britannique détournés par les Nazis.
In The Big Inning	« The Unnatural »	Slogan	« Lors de la manche décisive » en français (c'est nous

	(VI, 19)		qui traduisons). « *Inning* » appartient au vocabulaire du base-ball et désigne une « portion d'un match au cours de laquelle les deux équipes alternent en position défensive et en position offensive sur le terrain » (http://www.granddictionnaire.com., consulté le 26 mai 2002).
Amor Fati	« The Sixth Extinction II : Amor Fati » (VII, 2)	Reprise du titre	Références à Aldous Huxley et Nietzsche.
Believe To Understand	« Closure » (VII, 11)	Slogan	« Croire pour comprendre. »
Nothing Important Happened Today	« Nothing Important Happened Today II » (IX, 2)	Reprise du titre + phrase issue des dialogues	« Rien d'important n'est arrivé aujourd'hui ». c'est ce qu'aurait écrit dans son journal le roi Georges III le 4 juillet 1776, jour de l'Indépendance des États-Unis . Kersh cite cette phrase à Doggett à la fin de l'épisode, pour lui faire comprendre que, même quand il se passe des choses importantes, l'on peut passer à côté et ne pas les voir.
erehT tuO si hturT ehT	« 4-D » (IX, 4)	Traduction de l'épigraphe originale	Épigraphe vue en miroir.
They're Watching	« Trust no1 » (IX, 6)	Phrase issue des dialogues	« Ils sont en train de regarder. » C'est ce que dit à Scully et Doggett l'homme qui prétend avoir un enfant ayant les mêmes capacités que William.
Dio ti ama	« Improbable » (IX, 13)	Slogan	« Dieu t'aime » en italien. Certains y ont vu la citation d'un chant religieux italien, mais aucune de nos recherches n'a réellement abouti.

Épigraphes-slogans et épigraphes-citations de MillenniuM

Les épigraphes-slogans

Première saison : « Wait / Worry // Who Cares ? »
Deuxième saison : « This / is / who we are // the time is near »
Troisième saison : « Wait / Worry // the time is near »

Les épigraphes-citations

Saison 1

Épisode	Épigraphe	Source	Position	Commentaire
« Pilot » (I, 1)	Aucune			
« Gehenna » (I, 2)	« I smell blood and an era of prominent madmen. »	W.H. Auden	Après le générique	Sonal double sur le plan de l'épigraphe
« Dead Letters » (I, 3)	« For the thing I greatly feared has come upon me. And what I dreaded has happened to me. I am not at ease, nor am I quiet : I have no rest, for trouble comes. »	Job 3 :25, 26	Après le générique	Succession de deux sonaux simples sur le plan de l'épigraphe
« The Judge » (I, 4)	« … the visible world seems formed in love, the invisible spheres were formed in fright. »	H. Melville 1819-1891	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe

« 5-2-2-6-6-6 » (I, 5)	« I am responsible for everything… except my very responsibility. »	Jean-Paul Sartre	Après le générique	Plan silencieux
« Kingdom Come » (I, 6)	« And there will be such intense darkness that one can feel it. »	Exodus 10 :21	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Blood relatives » (I, 7)	« This generation is a wickwed generation ; it seeks for a sign, and yet no sign shall be given to it… »	Luke 11 :29	Après le générique	Succession de deux sonaux simples sur le plan de l'épigraphe
« The Well-Worn Lock » (I, 8)	« The cruelest lies are often told in silence »	Robert Louis Stevenson	Après le générique	Musique d'illustration sonore de la première séquence en anticipation sur le plan de l'épigraphe.
« Wide Open » (I, 9)	« His children are far from safety ; They shall be crushed at the gate without a rescuer. »	Job 5 :4	Après le générique	Sonal double sur le plan de l'épigraphe
« The Wild And the Innocent » (I, 10)	« O Lord, if there is a Lord, save my soul, if I have a soul - - »	Ernest Renan	Après le générique	Sonal double sur le plan de l'épigraphe
« Weeds » (I, 11)	« But know ye for certain… Ye shall surely bring innocent blood upon this city… »	Jeremiah 26 :13	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Loin Like a Hunting Flama » (I, 12)	« Two souls, alas, are housed within my breast. »	Faust	Après le générique	Sonal double sur le plan de l'épigraphe
« Force Majeure » (I, 13)	« You remember a single deluge only, but there ware many previous ones. »	Plato	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« The Thin White Line » (I, 14)	« A man's past is not simply a dead history… it is a still quivering part of himself, bringing shudders and bitter flavours and the tinglings of a merited shame. »	George Eliot	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Sacrament » (I, 15)	« He said to me in a dreadful voice that I had indeed escaped his clutches, but he would capture me	St. Teresa of Avila	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe

	still. »			
« Covenant » (I, 16)	« Thou dost frighten me with dreams and terrify me by visions. »	Job 7 :14	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Walkabout » (I, 17)	« I remember the very things I do not wish to ; I cannot forget the things I wish to forget. »	Cicero	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Lamentation » (I, 18)	« Every man before he dies shall see the Devil. »	English Proverb, 1560	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Powers, Principalities, Thrones and Dominions » (I, 19)	« Paranoia is just a kind of awareness, and awareness is just a form of love. »	Charles Manson	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Broken World » (I, 20)	« Man is the cruelest animal. »	- - Nieztsche	Après le générique	Sonal simple sur le plan du générique
« Maranatha » (I, 21)	« Behold ye scoffers, For I will work wonders in your days, Which ye will not believe. »	Book of Habakkuk	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe
« Paper Dove » (I, 22)	« And now there is merely silence, silence, silence, saying All we did not know. »	William Rose Benét	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe

Saison 2

Épisode	**Épigraphe**	**Source**	**Position de l'épigraphe**	**Commentaire**
« The Beginning and the End » (II, 1)	Aucune			
« Beware of the Dog » (II, 2)	Aucune			
« Sense and Antisens »	« Control of third world populations	National	Avant le	Double sonal, puis musique

(II, 3)	designated secret national policy. »	Security Memo 200 (1971)	prégénérique	d'illustration sonore de la séquence en anticipation sur le plan de l'épigraphe
	« U.S. Military released from liability for experiments on unwilling and unknowing human subjects »	US vs Stanley, Suprem Court (1985)	Entre les deux premières séquences du prégénérique	Musique d'illustration sonore du prégénérique en continu sur les plans du prégnérique et celui de l'épigraphe
« Monster » (II, 4)	« The first think we do, let's kill all the lawyer »	Henry IV, part 2, act 4, scene 2	Avant le prégénérique	Double sonal, puis conte lu dans le prégénérique en anticipation, en voix hors champ, sur le plan de l'épigraphe
« A Single Blade of grass » (II, 5)	Aucune			
« The Curse of Frank Black » (II, 6)	« Do you ever find yourself talking with the dead ? Since Willie's death, I catch myself every day, involuntarily talking with him, as if he were with me. »	Abaraham Lincoln – upon the death of his son	Avant le prégénérique	Plan silencieux quand le texte de l'épigraphe apparaît, puis bruit du vent du prégénérique en anticipation (en hors-champ) sur le nom de l'auteur de la citation.
« 19 :19 » (II, 7)	Aucune			
« The Hand of Saint Sebastian » (II, 8)	Aucune			
« Jose Chung's Doomsday Defense » (II, 9)	Aucune			
« Midnight of the Century » (II, 10)	Aucune			
« Goodbye Charlie » (II, 11)	« Let us go in ; the fog is rising. »	Emily Dickinson Her last words, 1886	Avant le prégénérique	Double sonal, puis musique d'illustration sonore du prégénérique en anticipation sur le plan de l'épigraphe.

« Luminary » (II, 12)	Aucune			
« The Mikado » (II, 13)	Aucune			
« The Pest House » (II, 14)	Aucune			
« Owls » (II, 15)	Aucune			
« Roosters » (II, 16)	Aucune			
« Siren » (II, 17)	Aucune			
« In Arcadia Ego » (II, 18)	Aucune			
« Anamnesis » (II, 19)	Aucune			
« A Room with no View » (II, 20)	Aucune			
« Somehow, Satan Got Behind Me » (II, 21)	Aucune			
« The Fourth Horseman » (II, 22)	« So I looked, and behold, a pale horse. And the name of him who sat on it was Death, and Hell followed him. And power was given to them over a fourth of the Earth, to kill with sword, with hunger, with death… … and by the beasts of the earth. »	- Revelation 6 :8	Avant le prégénérique	Épigraphe précédée d'un hennissement de cheval avant qu'elle n'apparaisse à l'écran. Bruit de vent et de pluie pendant tout le plan. Épigraphe lue par Terry O'Quinn.
	« Lord, how long will the wicked, How long will the wicked triumph ? »	Psalms 94 : 3	Après le générique	Sonal simple sur le plan de l'épigraphe et anticipation de la musique d'illustration sonore de la première séquence de l'épisode. Épigraphe lue par Terry O'Quinn.
« The Time Is Now » (II, 23)	Aucune			

Saison 3

Le titre de l'épisode, sur les premiers plans après le générique, n'apparaît plus à partir de la troisième saison.

Épisode	Épigraphe	Source	Position de l'épigraphe	Commentaire éventuel
« The Innocents » (III, 1)	Aucune			
« Exegesis » (III, 2)	Aucune			
« Teotwawki » (III, 3)	Aucune			
« Closure » (III, 4)	Aucune			
« …Thirteen Years Later » (III, 5)	« Never believe anything you see on Halloween. »	Reverend W. Goodman October 31, 1985	Avant le prégénérique	Épigraphe accompagnée de deux sonneries de cloches.
« Skull And Bones » (III, 6)	Aucune			
« Trough A Glass, Darkly » (III, 7)	Aucune			
« Human Essence » (III, 8)	Aucune			
« Omerta » (III, 9)	Aucune			
« Borrowed Time » (III, 10)	Aucune			
« Collateral Damage » (III, 11)	Aucune			
« The Sound of Snow » (III, 12)	Aucune			
« Antipas » (III, 13)	Aucune			
« Matryoshka » (III, 14)	Aucune			
« Forcing the End » (III, 15)	Aucune			

« Saturn dreaming of Mercury » (III, 16)	Aucune
« Darwin's Eye » (III, 17)	Aucune
« Bardo Thodol » (III, 18)	Aucune
« Seven And One » (III, 19)	Aucune
« Nostalgia » (III, 20)	Aucune
« Via Dolorosa » (III, 21)	Aucune
« Goodbye To That All » (III, 22)	Aucune

Épigraphes-citations de The Wire

Épigraphes de la première saison

Citation	Auteur	Contexte dans l'épisode (
« … when it's not your turn »	McNulty	(« The Target »)
« You cannot lose, if you don't play. »	Marla Daniels	Lors d'un dîner avec son mari, lorsqu'elle lui dit de démissionner de la tête du détachement. (« The Detail »)
« The king stay the king. »	D'Angelo	D'Angelo explique à Wallace et Poot les règles du jeu d'échecs, qui devient une allégorie du fonctionnement du gang. (« The Buys »)
« Thin line 'tween heaven and here. »	Bubbles	McNulty dépose Bubbles dans le centre de Baltimore après l'avoir pris avec lui pour le match de son fils. (« Old Cases »)
« A little slow, a little late. »	Avon Barksdale	Avon est avec Dee au sujet du père de ce dernier, dans le coma à l'hôpital. (« The Pager »)
« All the pieces matter. »	Freamon	Freamon explique à Prez que l'enregistrement qu'il vient de classer non pertinent l'est, malgré les apparences. (« The Wire »)
« A man must have a code. »	Bunk	Après l'arrestation de Bird, Bunk discute avec Omar et lui demande pourquoi il est prêt à témoigner. (« One Arrest »)
« Come at the king, you best not miss. »	Omar	Omar abattant Bey et Stink. (« Lessons »)
« Maybe we won. »	Herc	Hypothèse ironique quand Herc et Carv, sur les toits, voient que la cité est vide. (« Game Day »)
« And then he dropped the bracelets… »	Greggs	Greggs, lors d'une soirée entre amies, raconte sa première intervention, lors de laquelle elle a rencontré une légende du service, Charlie Smoot. (« The Cost »)
« Dope on the damn table. »	Daniels	Daniels répète, désabusé et énervé, ce que lui a dit Burrel, qui veut une

		descente mettant en danger les écoutes. (« The Hunt »)
« This is me, yo, right here. »	Wallace	Wallace rentre dans la cour des pavillons et dit à Dee que toute sa vie, c'est ce quartier. (« Cleaning Up »)
« all in the game… »	Traditional West Baltimore	Omar, dans la dernière séquence de l'épisode, mettant en joue un dealer. (« Sentencing »)

Épigraphes de la deuxième saison

Citation	Auteur	Contexte dans l'épisode (« Nom de l'épisode »)
« Ain't never gonna be what it was »	Little Big Roy	(« Ebb Tide »)
« They can chew you up, but they gotta spit you out. »	McNulty	McNulty dit cela des supérieurs qui mettent de bons éléments au placard, quand Freamon, Bunk et lui-même fêtent au bar le fait que les quatorze meurtres échouent à la Criminelle. (« Collateral Damage »)
« What they need is a union. »	Russel	Russel et un collègue discutent des femmes sans-papiers qui terminent prostituées. Il dit qu'il faudrait un service de police spécifique pour elle. Russel répond qu'il leur faudrait plutôt un syndicat. (« Hot Shots »)
« If I hear the music, I'm gonna dance. »	Greggs	Greggs à Daniels, quand il lui propose une mission « à la Prez » dans l'équipe qu'il monte. (« Hard Cases »)
« They used to make steel there, no ? »	Spiros Vonda	Spiros lors de sa conversation avec Sobotka qui veut arrêter ses affaires avec le Grec. (« Undertow »)
« It don't mater that some fool say he different… »	D'Angelo	Commentaire que fait d'Angelo du livre *Gatsby le Magnifique* dans son groupe de lecture en prison. (« All Prologue »)
« Don't worry, kid. You're still on the clock. »	Horseface	Horseface à New Charles quand tous l'entourent après son accident, quanf ils attendent les secours. (« Backwash »)
« How come they don't fly away ? »	Ziggy	Ziggy se demande, dans un élevage de pigeons, pourquoi les oiseaux ne s'envolent pas. (« Duck and Cover »)
« The world is a smaller place	The Greek	Dans un dîner, le Grec dit que, le monde étant devenu plus petit, les histoires

now. »		de terroristes en Colombie peuvent intéresser le FBI. (« Stray Rounds »)
« It pays t go with the union card every time. »	Ziggy	Ziggy dit cela à son complice lorsqu'ils volent des voitures sur le parking-entrepôt. (« Storm Warnings »)
« I need to get clean »	Sobotka	Sobotka aux avocats du syndicat, après son audience : ils veulent lui parler, lui veut voir son fils. (« Bad Dreams »)
« Business. Always business. »	The Greek	Réponse du Grec à l'employé du comptoir d'embarquement dans l'aéroport qui lui demande la raison de son voyage. (« Port in A Storm »)

Épigraphes de la troisième saison

Citation	Auteur	Contexte dans l'épisode (« Nom de l'épisode »)
« Don't matter how many times you get burnt, you just keep doin' the same. »	Bodie	Discussion entre Bodie, Post et un autre jeune, pendant le discours qui précède la démolition de la tour. (« Time after Time » > C'est la seule fois où l'épigraphe est tirée du prégénérique)
« There's never been a paper bag. »	Colvin	Le chef Colvin explique que, pour être plus discrets, ceux qui buvaient ont mis leurs bouteilles dans des sacs en papier mais que, pour a drogue, il n'y a jamais eu l'équivalent des sacs en papier. (« All Due Respect »)
« The gods will not save you. »	Burrel	Lors du debriefing hebdomadaire : Colvin a refusé de tricher, ses statistiques de criminalité spt donc en hausse. Burrel le menace. (« Dead Soldiers »)
« Why you got to go and fuck with the program ? »	Fruit	Fruit ne comprend pas pourquoi les règles ont changé et demande à Herc et Carv pourquoi ils agissent ainsi. (« Amsterdam »)
« I had such fuckin' hopes for us. »	McNulty	McNulty est déçu par le fait que Sting se soit rangé, il avait des espérances pour eux. (« Straight and True »)
« Just a gangster, I presume. »	Avon Barksdale	Avon et String discutent des options qui s'offrent à eux. String dit que, maintenant, ils sont des hommes d'affaires. Avon dit qu'il pense être ersté un gangster. (« Homecoming »)
« Conscience do cost. »	Butchie	Butchie a trouvé le revolver que cherchait Bunk : il annonce le prix à Omar, qui a le sentiment de devoir quelque chose à Toesha. (« Back Burners »)

« Crawl, walk, and then run. »	Clay Davis	Davis explique à Stringer, à travers cette image, qu'il lui faut aller petit à petit et attendre trois ans avant de toucher le jackpot des subventions nationales pour le développement urbain. (« Moral Midgetry »)
« …while you're waiting for moments that never come. »	Freamon	Freamon discute avec McNulty du fait que ce dernier ne fait que travailler et rate ainsi complètement sa vie privée. (« Slpastick »)
« Call it a crisis of leadership. »	Proposition Joe	Lors de la réunion de la coopérative des dealers : ces derniers veulent mettre String hors-jeu s'il ne sait pas tenir Avon. (« Reformation »)
« We don't need to dream no more »	Stringer Bell	Avon et String se remémorent leur enfance, où ils rêvaient de réussite. Maintenant, pense String, ils n'ont plus besoin de rêver. (« Middle Ground »)
« …we fight on that lie. »	Slim Charles	Slim et Avons discutent de la mort de String et de la guerre des rues. Slim défend une ligne rigoureuse : « si c'est la guerre, c'est la guerre. Même si elle est fondée sur un mensonge, on doit se battre sur ce mensonge. » (« Mission Accomplished »)

Annexes du chapitre 5

« From TV, with love »

Recensement des épisodes dédicacés dans le corpus

	Épisode	Dédicataire (et texte exact de la dédicace le cas échéant)	Statut du dédicataire	Commentaires
Alias				
	« Nocturne » (IV, 6)	Tricia Goken (« In Loving Memory of Tricia K. Goken 1969-2005 »)	Public	Scripte en chef sur la série pendant plusieurs années, tuée dans un accident de la route.
Ally McBeal				
	« The Real World » (II, 1)	Phil Leeds (« Phil Leeds April 16, 1916 – August 16, 1998 »)	Public	Acteur incarnant le rôle récurrent du juge Happy Boyle.
	« Angels And Blimps » (II, 13)	John G. Heath Jr	Public	Coordinateur sur la série.
Angel				
	« Awakening » (IV, 10)	Glenn Quinn	Public	Acteur incarnant Allen Doyle.
	« Not Fade Away » (V, 22)	Téléspectateurs (« Thank You to all loyal viewers »)	Public	« Merci à tous les téléspectateurs fidèles ». Cette mention accompagnait un montage de scènes tirées des cinq saisons de la série après la diffusion originale du dernier épisode de la série sur WB.
Buffy				

	« Into The Woods » (V, 10)	D.C. Gustafson (« In memory of D.C. Gustafson »)	Public	Ensemblier sur les deux premières saisons de la série et ami proche de Sarah Michelle Gellar. Mort du cancer et du SIDA.
	« Wrecked » (VI, 10)	J.D. Peralta	Public	Assistante du scénarsiste de l'épisode, Marti Noxon, morte d'un cancer.
Chicago Hope				
	« One Hundred And One Damnations » (V, 5)	E.G. Marshall	Public	Acteur incarnant le Dr Arthur Thurmond.
Cold Case				
	« Wishing » (II, 15)	Kelly Lindquist (1958-2005)		Responsable des costumes.
CSI : Crime Scene Investigation				
	« Cool Change » (I, 2)	Owen Wolf	Public	Assistant de production stagiaire, tué pendant une fusillade en 2000.
	« Viva Las Vegas » (V, 1)	Charles Correll (« In Loving Memory of Charles Correll 1944-2004 »)	Public	Réalisateur d'épisodes de plusieurs séries de Bruckheimer, mort d'un cancer du pancréas.
	« Grave Danger (2) » (V, 25)	Frank Gorshin (« In loving memory of FRANK GORSHIN 1934-2005 »)	Public	Dernière performance de Frank Gorshin, mort d'un cancer du poumon.
ER				
	« Fire in the Belly » (II, 19)	Paul Leder	Public	Père de Mimi Leder, productrice exécutive adjointe de la série et réalisatrice de plusieurs épisodes.
	« Under Control » (VI, 16)	Michael Claypool	Public	Décorateur mort d'un cancer.
	« Rescue Me » (VII, 7)	Anthony Lee	Public	Acteur ayant un rôle secondaire dans l'épisode, tué par le LAPD lors d'une fête d'Halloween.

	« A Hopeless Wound » (IX, 5)	Gandhi Bob Arrollo	Public	Chef maquilleur de 1995 à 2002.
	« Shifts Happens » (X, 4)	Mitch Hébert	Privé	Vraisemblablement membre de la famille de la réalisatrice de l'épisode, Julia Hébert.
	« Skin » (XI, 10)	Paul Manning	Public	Scénariste de treize épisodes sur les trois premières saisons de la série.
	« All About Christmas Eve » (XII,)	Everett Sherman (« In Loving Memory of Everett Sherman »)	Privé	Père de Janine Sherman Barrois, scénariste de l'épisode.
Hercules : the Legendary Journeys				
	« The Wedding of Alcmene » (II, 21)	Jerry Siegel	Public	Créateur du personnage de Superman. Cette dédicace est faite par l'intermédiaire du jeu habituel de la série sur le *disclaimer*.
Law & Order				
	« Who Let the Dogs Out ? » (XII, 1)	Victimes, pompiers et policiers de NYC (« On September 11th, 2001, New York City was ruthlessly and criminally attacked. While no tribute can ever heal the pain of that day, the producers of "Law & Order" dedicate this season to the victims and their families, and to the fire fighters and police officers, who remind us with their lives and courage what it truly means to be an American »)	Public	Ce texte prend la place de l'ouverture habituelle en voix hors-champ, qui sera rétablie lors des rediffusions. « Le 11 septembre 2001, la ville de New York a été impitoyablement et lâchement attaquée. Puisque rien ne peut soulager la douleur de ce jour, les producteurs de *Law & Order* dédient cette saison aux victimes, à leurs familles, aux pompiers et aux policiers qui nous rappellent, par leur vie et leur courage, ce qu'être Américain veut dire réellement. »

	« The Ring » (XIII, 5)	Dr Paul Chernuchin	Privé	Père du scénariste de l'épisode.
Law & order : Criminal Intent				
	« One » (I, 1)	Événements tragiques du 11 septembre	Public	
	« Graansha » (II, 21)	Lyric Marie Benson	Public	Jeune actrice dont les parents ont créé une association œuvrant pour les dons d'organe.
	« The View From Up There » (IV, 10)	Jerry Orbach (« For Jerry »)	Public	Acteur « mythique » de la franchise Law & Order. Texte placé à la fin de l'épisode.
Law & Order : Special Victims Unit				
	« Charisma » (VI, 7)	Emmy Ann Wooding	Public	Assistante dans la maison de production de Dick Wolf pendant trente-sept ans. Morte dans un accident de voiture.
	« Hate » (V, 13)	Kevin C. McGill		
Law & Order : Trial by Jury				
	« Baby Boom » (I, 5)	Jerry Orbach (« For Jerry »)	Public	Acteur « mythique » de la franchise Law & Order. Texte placé à la fin de l'épisode.
Monk				
	Mr. Monk Meets the Godfather (III, 5)	Jimmie Skaggs (« To the memory of Jimmie F. Skaggs, 1944-2004 »)	Public	Acteur qui jouait le rôle de Norm le mécanicien, mort d'un cancer du poumon.
NYPD Blue				
	« Lie Like a Rug (1) » (IX, 1)	Policiers et pompiers de NYC (« NYPD BLUE wishes to dedicate its season to the memory of the New York City Police and Firefighters who sacrificed their lives on September 11th, 2001. Their	Public	Comme de nombreuses autres séries ayant pour cadre NYC, *NYPD Blue* commença sa saison suivant les attentats du 11 septembre 2001 en rendant un hommage aux policiers et aux pompiers de la ville. « *NYPD BLUES* souhaite dédier cette saison à la mémoire des policiers et pompiers de New York qui ont sacrifié leur vie le 11 septembre 2001. Leur héroïsme ne sera pas oublié et nous

		heroism will never be forgotten and we extend our deepest sympathies to their families and loved ones. »)		adressons nos condoléances les plus sincères à leur famille et leurs proches. »
	« Death by Cycle » (X, 5)	Bruce Paltrow	Privé	Père de Jake Paltrow, réalisateur du réalisateur, et ancien collègue et ami de plusieurs membres de l'équipe de production, notamment de Mark Tinker et Steven Bochco.
Oz				
	« Napoleon's Boney Part » (III, 2)	Noel Behn	Public	Scénariste sur Homicide : Life in the Streets.
	« Visitation » (V, 1)	Harry S. Ford	Public	Technicien sur la série.
The Shield				
	« On The Jones » (VI, 1)	Scott Brazil	Public	Réalisateur et un producteur exécutif de la série, mort le 17 avril 2006.
The Sopranos				
	« Kaisha » (VI, 12)	John T. Patterson	Public	Réalisateur de tous les *seasons finales*, mort d'un cancer.
24				
	Day 4: 12:00 P.M.-1:00 P.M. (IV, 6)	Lt. Col. Dave Greene (« This episode is dedicated to the memory of Lt. Col. Dave Greene of the Marine Light Attack Helicopter Squadron 775. His sacrifice, and the sacrifice of all our men and women of the military, will never be forgotten. »)	Public	« Cet épisode est dédié à la mémoire du Lt. Col. Dave Greene de l'Escadron 775 de la marine héliportée. Nous n'oublierons jamais son sacrifice ni celui de tous les hommes et femmes de l'armée. »
	Day 6: 7:00 AM - 8:00 AM	L'équipage du Gunshot 66 : Maj. Gerald "Beav"	Public	Leur hélicoptère a été abattu dans l'ouest de l'Irak le 2 novembre 2005. Le Gunshot 66 était un Super Cobra de la

	(VI, 2)	Bloomfield et Capt. Michael "Martini" Martino		Marine basé au camp de Pendleton, Californie. Il est possible que les Super Cobras apparaissant dans l'épisode viennent de cette unité et que les producteurs aient entendu parler de l'histoire de ces deux pilotes et de la devise portée par l'escadron, « Gunshot 66 – Nous n'oublierons jamais. »
The West Wing				
	« Isaac and Ishmael » (III, 0)[1]	Pompiers et policiers de NYC	Public	Le prégénérique est introduit par une séquence présentant les différents acteurs de la série qui s'adressent directement au téléspectateur pour lui expliquer ce qui fait la spécificité de cet épisode. Le générique est ensuite remplacé par les adresses de deux organismes humanitaires dédiés aux conséquences du 11 septembre.
The Wire				
	« Back Burners » (III, 7)	Geraldine Peroni (« In memory of Geraldine Peroni; editor, colleague, friend. 1953-2004 »)	Public	Monteuse sur sept épisodes de la série.
Without A Trace				
	« Thou Shalt Not » (III, 2)	Charlie Correll	Public	Réalisateur sur la série, mort d'un cancer du pancréas.
	Second Sight (III, 19)	Nicole DeHuff	Public	Actrice ayant joué dans l'épisode précédent, morte d'une pneumonie.
The X-Files				
	« The Blessing Way » (III, 1)	Larry Wells 1946-1995	Public	Costumier de la série.
	« Paper Clip	Mario M. Kennedy	Semi-public	Fan de la série, mort dans un accident de voiture avant la

[1] Cet épisode, hors continuité temporelle et narrative de la série, est traditionnellement désigné comme l'épisode 0 (et non le premier épisode) de la troisième saison.

(3) » (III, 2)	(« In Memoriam Mario Mark Kennedy 1966-1995 »)		diffusion de la troisième saison.
« Kaddish » (IV, 15)	Lilian Katz	Privé	Grand-mère du scénariste qui lui a raconté la légende à la base de l'épisode.
« Zero Sum »	Vito J. Pileggi (« In Loving Memory of Vito J. Pileggi »)	Privé	Père de l'acteur Mitch Pileggi qui s'est inspiré de son père pour incarner son rôle.
« Theef » (VII, 14)	Rick Jacobson (« In Memoriam Rick Jacobson 1951-2000 »)	Public	Président de la Twentieth Television, mort d'un cancer.
« Within » (VIII, 1)	Jim Engh (« In Memoriam Jim Engh 1961-2000 »)	Public	Membre de l'équipe de production, mort électrocuté pendant le tournage.
« Nothing Important Happened Today (2) » (IX, 2)	Chad Keller	Privé	Scientifique, ami de Chris Carter, le créateur de la série. Mort pendant les attentats du 11 septembre.
« 4-D » (IX, 4)	Ricky L. Arreguin (« In Loving Memory of Ricky Loyd Arreguin January 24, 1985 - September 13, 2001 »)	Privé	Jeune garçon de 16 ans tué dans une fusillade dans son lycée parce qu'il n'appartenait pas à un gang. Aucun lien précis n'a jamais été découvert entre la production de la série et le dédicataire.

Texte introductif de l'épisode « Isaac & Ishmaël »

MARTIN SHEEN / Bartlet
Good evening, I'm Martin Sheen, and I'm with the cast of The West Wing. For those of you who tuned in tonight to see our season premiere, I'm afraid you won't. That'll be next week.

ROB LOWE / Sam
We're eager to get back to our continuing storylines, but tonight we wanted to stop for a moment and do something different.

ALLISON JANNEY/ CJ
You'll notice a few things different about this show tonight, for instance, in place of our usual main title sequence, we'll be putting phone numbers up on the screen where you can pledge donations to groups that are able to help with victims' assistance.

JOHN SPENCER / Leo
By now, nobody needs to be convinced that when they named New York's finest and New York's bravest, they knew what they were talking about. So we're pleased to tell you that the profits of tonight's episode will be donated to New York firefighters, 9/11 Disaster Relief Fund, and the New York Police and Fire, widows and children's benefit fund.

DULE HILL / Charlie
A helping hand from our family to theirs.

BRADLEY WHITFORD / Josh

MARTIN SHEEN / Bartlet
Bonsoir, je suis Martin Sheen, et je suis avec les acteurs d' « À la Maison-Blanche ». Pour ceux d'entre vous qui ont allumé leur télévisuer pour voir le premier épisode de la nouvelle saison, je crains que vous ne le puissiez pas. Ce sera la semaine prochaine.

ROB LOWE / Sam
Nous sommes impatients de continuer à vous raconter nos aventures, mais ce soir, nous voulions faire une pause et vous proposer quelque chose de différent.

ALLISON JANNEY/ CJ
Vous remarquerez quelques différences dans l'épisode de ce soir. Par exemple, à la place du générique habituel, nous afficherons à l'écran les numéros de téléphone de groupes d'aide aiux victimes auxquels vous pourrez faire des dons.

JOHN SPENCER / Leo
Aujourd'hui, personne n'a besoin d'être convaincu que, quand ils appellent New York la meilleure t le plus courageuse, ils savent de quoi ils parlent. C'est pourquoi nous sommes heureux de vous dire que les bénéfices de l'épisode de ce soir seront reversés aux pompiers de New York, au Fond de soutien du désastre du 9 septembre et au fonds de soutien aux veuves et aux enfants des policiers et des pompiers de New York.

DULE HILL / Charlie
Une main tendue de notre famille aux leurs.

BRADLEY WHITFORD / Josh

Now, don't panic! We're in show business, and we'll get back to tending our egos in short order. But tonight we offer a play. It's called "Isaac and Ishmael." We suggest you don't spend a lot of time trying to figure out where this episode comes in in the timeline of the series. It doesn't. It's a story-telling aberration, if you'll allow.

RICHARD SCHIFF
Next week, we'll start our third season. That's when you'll see stories about a reelection campaign, an MS disclosure, an embassy in Haiti...

STOCKARD CHANNING
Repealing the estate tax...
ROB LOWE
A fight against Big Tobacco...
DULE HILL
A fight to get our friends back...
JOHN SPENCER
Funding the NEA...

ALLISON JANNEY
A veto override...
STOCKARD CHANNING
A marriage in trouble...
JANEL MOLONEY
And I get a boyfriend.
MARTIN SHEEN
That's all for us. Thank you for listening.

[Reprise du *teaser*]

[Début du générique]
THE WEST WING ENCOURAGES YOU TO GIVE WHAT YOU CAN TO THE FOLLOWING ORGANIZATIONS

TWIN TOWERS FUND
GENERAL POST OFFICE
PO BOX 26999
NEW YORK, NY 10087-6999
1-877-870-4278

Maintenant, ne paniquez pas ! Nous sommes du monde du spectacle et nous allons retrouver bientôt nos égos. Mais ce soir, nous vous offrons une représentation, appelée « Isaac et Ishmael ». Nous vous suggérons de ne pas passer trop de temps à essayer de comprendre où cet épisode s'insère dans la continuité chronologique de la série. Il ne s'y insère pas. C'est une aberration narrative, si l'on peut dire.

RICHARD SCHIFF
La semaine prochaine, nous commencerons notre troisième saison. C'est là que vous verrez des histoire concernant une campagne de réélection, une sclérose en plaque, une ambassade à Haïti…

STOCKARD CHANNING
L'abrogation des droits de succession…
ROB LOWE
Un combat contre Big Tobacco...
DULE HILL
Un combat pour faire revenir nos amis...
JOHN SPENCER
Le financement de l'Assocation Nationale pour l'Éducation...

ALLISON JANNEY
L'utiliation d'un droit de veto...
STOCKARD CHANNING
Un mariage en danger...
JANEL MOLONEY
Et j'ai un petit ami.
MARTIN SHEEN
C'est tout pour nous. Merci de nous avoir écoutés.

[Reprise du *teaser*]

[Début du générique]
À LA MAISON BLANCHE VOUS ENCOURAGE À DONNER CE QUE VOUS POUVEZ AUX ORGANISATIONS SUIVANTES

TWIN TOWERS FUND
GENERAL POST OFFICE
PO BOX 26999
NEW YORK, NY 10087-6999
1-877-870-4278

DISASTER RELIEF FUND
AMERICAN RED CROSS
PO BOX 37243
WASHINGTON, D.C. 20013
1-800-HELP-NOW

DISASTER RELIEF FUND
AMERICAN RED CROSS
PO BOX 37243
WASHINGTON, D.C. 20013
1-800-HELP-NOW

Liste des remerciements exceptionnels dans Oz

Épisode	Personne remerciée	Raisons de ce remerciement
Intégralité des épisodes de la saison 2	Sean Jablonski	
« Obituaries » (IV, 2)	Edie Falco	Apparition après la fin du contrat de l'actrice
	Charles S. Dutton	Apparition après la fin du contrat de l'acteur
« Works of Mercy » (IV, 4)	Charles S. Dutton	Apparition après la fin du contrat de l'acteur
« Gray Matter » (IV, 5)	Edie Falco	Apparition après la fin du contrat de l'actrice
	Charles S. Dutton	Apparition après la fin du contrat de l'acteur
« Medium Rare » (IV, 9)	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé, animant *Up Your Ante* dans la série
	John Carpenter	Vainqueur de Who Wants To Be A Millionnaire, participant au jeu Up Your Ante
	Eartha Kitt	Comédienne et danseuse américaine, adversaire de John Carpenter dans *Up Your Ante*
« Conversions » (IV, 10)	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé
	John Carpenter	Vainqueur de Who Wants To Be A Millionnaire, participant au jeu Up Your Ante
	Robert Klein	Adversaire de John Carpenter dans *Up Your Ante*
« Revenge Is Sweet » (IV, 11)	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé

	John Carpenter	Vainqueur de Who Wants To Be A Millionnaire, participant au jeu Up Your Ante
	Didi Conn	Actrice, adversaire de John Carpenter dans *Up Your Ante*
« Cuts Like A Knife » (IV, 12)	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé
	John Carpenter	Vainqueur de Who Wants To Be A Millionnaire, participant au jeu Up Your Ante
	Whitney Allen	Interprète de Miss Sally dans l'émissio pour enfants que regardent les prisonniers
« Blizzard Of Oz » (IV, 13)	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé
	John Carpenter	Vainqueur de Who Wants To Be A Millionnaire, participant au jeu Up Your Ante
	Grant Shaud	Acteur, adversaire de John Carpenter à *Up Your Ante*
« Orpheus Descending » (IV, 14)	Chris Meloni	Apparition après la fin du contrat de l'acteur
	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé
	John Carpenter	Vainqueur de Who Wants To Be A Millionnaire, participant au jeu Up Your Ante
	Peter Maas	Apparition comme participant au jeu télévisé
« Even The Score » (IV, 15)	Kirk Avecedo	Apparition après la fin du contrat de l'acteur
	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé
	Bill Boggs	Participant à *Up Your Ante*
	Joan Kennedy	Participante à *Up Your Ante*
« Famous Last Words » (IV, 16)	Kirk Avecedo	Apparition après la fin du contrat de l'acteur

	Gordon Elliot	Apparition dans son propre rôle d'animateur de jeu télévisé
	Robert Iler	Participant à *Up Your Ante*

Annexes du chapitre 7

« Stick around ! »

Recensement des seuils internes dans The X-Files à travers quelques épisodes

Nous avons pris soin, dans l'échantillonnage proposé, de varier les saisons, les types d'épisodes et leur place dans la saison, afin de neutraliser les possibles effets d'influence du medium et du calendrier de programmation. Nous avons en revanche exclu les épisodes mythologiques doubles, afin de cerner au mieux le fonctionnement « standard » de ces seuils. Concernant la première saison, nous avons étudié le pilote et le deuxième épisode, car la production d'un pilote est toujours extrêmement différente de celle des autres épisodes. Ainsi, nous pouvons voir quel était le projet initial, pour lequel l'équipe avait du temps, quelles ont été ensuite les possibilités dans la réalité d'une production beaucoup plus rapide et s'il y avait des distorsions entre les deux.

« Pilot »

Numéro de la séquence	Mention	Retour de pause publicitaire	Ellipse ou continuité avec la séquence précédant la pause publicitaire
2	Collum National Forest Northwest Oregon		
3	FBI Headquarters Washington, D.C.		
7	Coastal Northwest Oregon March 7, 1992		
8	10 :56 PM	Oui	Ellipse
10	Raymon County State Psychiatric Hospital		
18	Rural HWY. 133 Bellefleur, Oregon		
22	5 :07 AM	Oui	Continuité
25	March 22, 1992 FBI Headquarters Washington DC		

« Deep Throat », saison 1

Numéro de la séquence	Mention	Retour de pause publicitaire	Ellipse ou continuité avec la séquence précédant la pause publicitaire
Prégénérique	Near Ellen Air Base Southwest Idaho		
1	Washington, D.C.	Oui	Ellipse
3	FBI Headquarters		
5	Marriette Field Southwest Idaho		
13	Outside Ellen Air base 6 :04 PM		
14	9 :13 PM	Oui	Ellipse temporelle, continuité spatiale
15	5 :02 AM		
27	6 :30 AM		
29	FBI Headquarters Washington, D.C. One week later		

« Revelations », saison 3

Numéro de la séquence	Mention	Retour de pause publicitaire	Ellipse ou continuité avec la séquence précédant la pause publicitaire
Prégénérique	First Church of Redemption Waynesburg, Pennsylvania		
2	Ridgeway Elementary School Loveland, Ohio		
5	Linley Home for Children		
10	State Forensic Laboratory Hamilton County, Ohio		
16	21st Century Recycling Plant Jerusalem, Ohio		
17	Two Days Later		

« Travelers », saison 5

Numéro de la séquence	Mention	Retour de pause publicitaire	Ellipse ou continuité avec la séquence précédant la pause publicitaire
Prégénérique	1990 (en plein écran)		
Prégénérique	Caledonia, Wisconsin November 17, 1990		
1	Washington, D.C. November 21, 1990	Oui	
4	Leesburg, Virginia June 24, 1952		
6	10 :54 PM		
7	FBI Headquarters Washington, D.C.	Oui	Ellipse
10	Chevy Chase, Maryland 2 :04 PM		
17	FBI Headquarters Washington, D.C.		

« Fight Club », saison 7

Numéro de la séquence	Mention	Retour de pause publicitaire	Ellipse ou continuité avec la séquence précédant la pause publicitaire
Prégénérique	Kansas City, Kansas		
1	Kansas City, Kansas One day later	Oui	
3	Downtown Kansas City		
5	Porcherie Hotel 9 :17 PM		
6	Froggy's Bar		
7	Pat Devine's Kansas City Auditorium	Oui	Ellipse
14	Kansas City Penintentiary 7 :32 PM		
18	Kansas City Penintentiary 11 :38 PM		

Recensement des seuils internes dans MillenniuM à travers quelques épisodes

« Pilot »

	Image	Son
Prégénérique	Ouverture au noir	Non
Première séquence	Ouverture au noir	Non
Retour de la coupure publicitaire à 14'45	Ouverture au noir	Non
Retour de la coupure publicitaire à 26'	Ouverture au noir	Non
Retour de la coupure publicitaire à 33'	Ouverture au noir	Non
Fin du dernier plan		Double percussion
Carton « Executive Producer Chris Carter »		Simple percussion

« Gehenna »

	Image	Son
Prégénérique	Ouverture au blanc	Double percussion
Épigraphe		Double percussion
Première séquence	Ouverture au blanc	Simple percussion
Retour de la coupure publicitaire à 12'40	Ouverture au blanc	Double percussion
À 20'50		Double bruitage entre les deux séquences
Retour de la coupure publicitaire à 21'46	Ouverture au blanc	Double percussion
Retour de la coupure publicitaire à 29'20	Ouverture au blanc	Double percussion
Carton « Executive Producer Chris Carter »		Double bruitage

« Dead Letters »

	Image	Son
Prégénérique	Ouverture au blanc	Double percussion
Épigraphe		Simple percussion avec un écho
Première séquence	Ouverture au blanc	Double percussion
Fin de la séquence précédant la coupure publicitaire		Double percussion
Retour de la coupure publicitaire à 13’	Ouverture au blanc	Double percussion
Retour de la coupure publicitaire à 24’48	Ouverture au blanc	Double percussion
Retour de la coupure publicitaire à 32’48	Ouverture au blanc	Musique
Carton « Executive Producer Chris Carter »		Double bruitage

« The Judge »

	Image	Son
Prégénérique	Ouverture au blanc	Double percussion
Épigraphe		Simple percussion avec écho
Première séquence	Ouverture au blanc	Simple percussion avec écho
Retour de la coupure publicitaire à 12’55	Ouverture au blanc	Double percussion
Retour de la coupure publicitaire à 21’50	Ouverture au blanc	Double percussion
Retour de la coupure publicitaire à 29’25	Ouverture au blanc	Simple percussion
Carton « Executive Producer Chris Carter »		Simple percussion

« 5-2-2-6-6-6 »

	Image	Son	Mention en incrustation
Prégénérique	Ouverture au blanc	Double percussion	Washington D.C. Wednesday, 11 :46 PM EST
Deuxième séquence du prégénérique			Seattle, Washington Wednesday, 9 :35 PM PST
Épigraphe		Non	
Première séquence	Ouverture au blanc	Double percussion	Joint Task Force Headquarters Washington, D.C. Thursday, 9 :23 AM EST
Séquence 2			Thursday, 10 :13 AM EST
Séquence 3			Thursday, 10 :56 AM EST
Séquence 4			Thursday, 11 :25 AM EST
Séquence 6			Thursday, 5 :32 PM EST
Retour de la coupure publicitaire à 14'50 / séquence 9	Ouverture au blanc	Bruit d'écho	Thursday, 8 :16 PM EST
Séquence 11			Thursday, 9 :35 PM EST
Séquence 12	*Etablishing shot* sur le Capitole et fondu enchaîné		Friday, 2 :15 AM EST
Séquence 13			Friday, 4 :24 AM EST
Retour de la coupure publicitaire à 25'38 / Séquence 19	Ouverture au blanc	Double percussion	Friday, 6 :37 AM EST
Séquence 20			Friday, 8 :27 AM EST
Séquence 23			Friday, 2:22 PM EST
Retour de la coupure publicitaire à 33'47 / Séquence 24	Ouverture au blanc	Simple percussion	Friday, 11 :32 PM EST
Séquence 25			Saturday, 1 :13 PM EST

« Kingdom Come »

	Image	Son	Mention en incrustation
Prégénrique			Tacoma, Washington
Épigraphe		Simple percussion	
Première séquence	Ouverture au blanc	Double percussion	
Séquence 5			Seattle, Washington
Séquence 6			Laramie Municipal Golf Course Cheyenne, Wyoming
Retour de la coupure publicitaire à 15’18	Ouverture au blanc	Double percussion	
Retour de la coupure publicitaire à 24’08	Ouverture au blanc	Double percussion	
Séquence 15			Rockford, Illinois
Retour de la coupure publicitaire à 34’05 / séquence 25	Ouverture au blanc	Double percussion	Rockford, Illinois 6 :02 PM

Relevé des seuils internes dans quelques épisodes de Law & Order

« Kiss the Girls and Make them Die » (ép. I, 4)

	Mention écrite éventuelle	Son d'ouverture de la séquence	Type de transition avec la séquence qui suit
P1[1]		Chung chung	Fondu enchaîné
P2			Coupe franche
1			Fondu enchaîné
2	Paige Bartlett's Apartment 533 E. 66th Street Monday, March 16	Chung chung	Fondu enchaîné
3			Coupe franche
4			Coupe franche
5			Coupe franche
6			Coupe franche
7			Coupe franche
8	Coopers Bar 708 W. 86th Street Wednesday, March 18	Bruit des conversations du bar	Fondu enchaîné
9			Coupe franche
10			Coupe franche
11			Coupe franche
12			Coupe franche
13			Fondu enchaîné
14			Coupe franche
15			Coupe franche
16			Coupe franche
17			Coupe franche
18	Offices of the Chief Medical Examiner Monday, March 23	Chung chung	Fondu enchaîné
19			Coupe franche

[1] P1 désigne la première séquence du prégénérique, P2 la seconde. Les séquences sont ensuite numérotées dans leur ordre d'apparition après le générique.

20			Coupe franche
21			Coupe franche
22			Coupe franche
23	Ned Loomis's Apartment 3 Sutton Place Friday, March 27	Chung chung	Fondu enchaîné
24[2]			Fondu enchaîné
25			Coupe franche
26			Coupe franche
27			Coupe franche
28			Coupe franche
29			Coupe franche
30			Coupe franche
31			Coupe franche
32			Coupe franche
33			Coupe franche
34			Coupe franche
35			Coupe franche
36			Coupe franche
37			Coupe franche
38			Coupe franche
40			Fondu enchaîné
41			Coupe franche
42	Suprem Court New York County Criminal Term Thursday, June 25	Chung chung	Fondu enchaîné
43			Coupe franche
44			Coupe franche
45			Coupe franche
46			Coupe franche
47			Coupe franche
48			Coupe franche
49			Coupe franche
50			Coupe franche

[2] Passage à la partie judiciaire de l'épisode.

« Embedded » (ép. XIV, 8)

	Mention écrite éventuelle	Son éventuel	Transition avec séq précédente
P1		Chung chung	
P2			Coupe franche
1			Coupe franche
2			Coupe franche
3	CJC Productions Mercredi 18 septembre	Chung chung	fondu
4			Coupe franche
5			Coupe franche
6	Cabinet de Barry Boyd Mercredi 18 septembre	Chung chung	Fondu
7			Coupe franche
8			Fondu
9			Coupe franche
10	Appartement de Betty Meacham Jeudi 19 septembre	Chung chung	Fondu enchaîné
11	Le Blarney Stone Jeudi 19 septembre	Chung chung	Fondu enchaîné
12			Coupe franche
13			Coupe franche
14			Coupe franche
15			Coupe franche
16			Coupe franche
17			Coupe franche
18[3]			Fondu enchaîné
19			Coupe franche
20	Laboratoire balistique Mardi 1er octobre	Chung chung	Fondu enchaîné
21			Coupe franche
22			Coupe franche
23			Coupe franche
24			Coupe franche
25	Cour suprême Lundi 14 octobre	Chung chung	Fondu enchaîné
26			Coupe franche
27			Fondu enchaîné
28	Cabinet d'Andrew Spivack	Chung chung	Fondu enchaîné

[3] Cette séquence marque le passage de la partir policière à celle judiciaire de l'épisode.

	Procureur fédéral Lundi 14 octobre		
29			Coupe franche
30			Coupe franche
31			Coupe franche
32	Cour suprême Vendredi 15 novembre	Chung chung	Fondu enchaîné
33			Coupe franche
34			Coupe franche
35			Coupe franche

Relevé des seuils internes dans l'épisode pilote de 24

Remarque préliminaire : les mentions de l'heure incrustées sur les plans en début, milieu ou fin de séquence ne sont pas statiques, mais s'égrènent pendant deux à quatre secondes. C'est l'heure telle qu'elle apparaît en premier qui est notée.

Numéro de la séquence	**Mention écrite le cas échant**	**Type de transition**
Avant 1	The following takes place between 4:00 A.M. and 5:00 A.M., on the day of the California Presidential Primary.	Transition avec le carton : fondu / ouverture au noir.
Début 2	04:02:57	Coupe franche.
Début 6	David Palmer Campaign Headquaters 04:06:58	Coupe franche.
Début 7	Counter Terrorist Unit 04:09:31	Coupe franche.
Après 8	04:12:25	Coupe franche. La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 2 secondes.
Coupure publicitaire de 3'59		
Avant 9	04:16:26	Coupe franche.

		La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 6 secondes. Elle est peu à peu encadrée par 4 petits écrans (*split screen*) : Janet à l'hôpital ; Ira Gaines dans sa voiture ; Palmer et sa fille dans la cuisine ; **Rick et Dan dans la voiture**[1]. Ils commencent dans le coin supérieur gauche et apparaissent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.
Début 10		Transition par *split screen* : on passe de la conversation dans la voiture (coin supérieur gauche) à Jack et Mason au commissariat (coin inférieur droit).
Début 11	04:19:41	Coupe franche.
Début 14		La séquence commence cut, mais est très rapidement « raccordée » à la précédente par un *split screen* montrant Teri (dans la séquence 13) et Jack (dans la séquence 14) discuter[2].
Pendant 14	04:23:14	Aucune : nous sommes au milieu d'une séquence longue que le procédé permet de dramatiser.
Après 14	04:25:30	Coupe franche. La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 2 secondes.
Coupure publicitaire de 4 minutes		
Avant 17[3]	04:29:32	Coupe franche. La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant

[1] Ces *splits screens*, en resituant l'action et ses enjeux, introduisent la séquence qui suit la coupure publicitaire. Nous notons ainsi en caractères gras celui des petits écrans qui, en s'agrandissant, permet à la nouvelle séquence de commencer.

[2] Le montage de cette discussion est caractéristique de l' « art » de *24* : la conversation est d'abord montrée en *split screen*, avec Teri à gauche de l'écran, dans une fenêtre rectangulaire orientée verticalement et rehaussée par rapport au bas de l'écran et Jack dans un carré placé dans le coin inférieur droit. La discussion est ensuite montrée avec un montage alterné classique, avant de revenir au *split screen* avec, cette fois-ci Jack dans une fenêtre rectangulaire orientée verticalement alignée sur le bas de l'écran et Teri dans une fenêtre carrée sise dans le coin supérieur droit. Cette utilisation fluide du montage permet de passer très subtilement d'une séquence à l'autre ou, dans le cas des discussions avec Nina dans cet épisode, de sertir, au sens propre du terme, la seconde séquence dans la première.

		6 secondes. Elle est peu à peu encadrée par 4 petits écrans (*split screen*) : Palmer attendant Maureen ; Ira Gaines dans sa voiture ; Nina au CTU ; **Jack au commissariat**. Ils commencent dans le coin inférieur droit et apparaissent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.
Fin 17		Transtion par *split screen* : on passe du commissariat (Penticoff sort de la salle d'interrogatoire / fenêtre dans le coin inférieur droit) à l'hôpital (Teri dort sur une banquette / coin supérieur gauche)
Début 18	04:32:29	La mention écrite apparaît une fois Teri réveillée.
Après 19	04:36:55	Coupe franche. La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 2 secondes.
Coupure publicitaire de 3'56		
Avant 20	04:40:51	Coupe franche. La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 6 secondes. Elle est peu à peu encadrée par 3 petits écrans (*split screen*) : Rick et Dan dans la voiture (moitié supérieure de l'écran) ; Nina au CTU ; **Keith endormi dans son lit**. Ils commencent dans la partie supérieure et apparaissent dans le sens des aiguilles d'une montre.
Début 21	04 :43 :34	Coupe franche.
Début 24	04 :47 :06	Coupe franche, mais raccord dans la position de la caméra (vue aérienne).
Après 24	04 :48 :18	Coupe franche. La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 2 secondes.

[3] La longue séquence n°14 a été entrecoupée deux fois : par une séquence (séquence n°15) montrant Penticoff lors de son dialogue téléphonique avec Jack et par une autre séquence (séquence n°16) montrant Nina lorsque Jack l'appelle. Ces deux séquences utilisent à la fois le *split screen* et le montage alterné classique.

Coupure publicitaire de 5'35		
Avant 26[4]	04:53:55	Coupe franche. La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 6 secondes. Elle est peu à peu encadrée par 4 petits écrans (*split screen*) : Teri à l'hôpital ; Nina au CTU ; **Jack et Penticoff courant pour trouver la voiture** (2 angles de vue différents sur les deux écrans constituant la moitié droite de l'écran). Ils commencent dans le coin inférieur gauche et se déroulent dans le sens des aiguilles d'une montre.
Début 28	04:57:04	Coupe franche. Juste après la disparition de l'horloge, le téléphone de Teri sonne : c'est Jack. Leur dialogue est monté en *split screen* (deux écrans décalés en hauteur et côte à côte : Jack à gauche, Teri à droite[5]), puis selon un montage alterné classique.
Fin 29		Série de *split screens* : Rick et Jack (deux écrans en diagonale : d'abord Rick en bas à gauche, ensuite Jack en haut à droite) ; Jack toujours en haut à droite : Palmer à son Q.G. apparaît en dessous ; puis Nina au CTU apparaît en bas à gauche ; enfin Almeida au CTU apparaît en haut à gauche (sens des aiguilles d'une montre).
Après 30	04:59:57	La mention est en grands caractères, centrée. Le temps s'égrène pendant 3 secondes, puis l'horloge disparaît.

[4] La séquence 24 est entrecoupée par un appel de Jack à Nina (séquence 25) en montage alterné simple.
[5] Cette disposition permet une variation par rapport à l'appel téléphonique qui a précédé dans cette séquence, où Jack appelait Nina : chaque interlocuteur était dans une fenêtre horizontale, Nina en haut et Jack en bas.

Annexes du chapitre 8
Rhétorique du spin off

Relevé historique des spin offs à la télévision américaine

Le tableau ci-dessous recense les séries dérivées de la télévision américaine du premier cas en 1955 à la saison 2007.

Pour chacune d'entre elles, nous avons explicité le type de procédé mis en œuvre pour dériver la seconde série, de même que le titre et l'année de la série d'origine. Quand le titre du *spin off* est précédé d'un astérisque, cela signifie que la série est un *semi spin off*, c'est-à-dire une série dérivée d'une autre à partir d'un *backdoor pilot*.

Année de la première saison de la série dérivée	**Titre de la série dérivée**	**Procédé de reprise mis en œuvre**	**Titre de la série première**	**Année de la première saison de la série première**
1955	*The Adventures of Champion*	Reprise du personnage de Champion, le cheval de Gene Autry	*The Gene Autry Show*	1950
1958	* *Wanted Dead or Alive*	Reprise du personnage non récurrent Josh Randall	*Trackdown*	1957
1959	*Bourbon Street Beat*	Reprise du concept dans un autre lieu (New Orleans)	*77 Sunset Strip*	1958
	Hawaiian Eye	Reprise du concept dans un autre lieu (Hawaii)	*77 Sunset Strip*	1958
	* *Law of the Plainsman*	Reprise d'un personnage non récurrent de la série première	*The Rifleman*	1958
1960	* *The Andy Griffith Show*	Reprise du personnage non récurrent du sheriff Andy Taylor	*The Danny Thomas Show*	1953
	Pete and Gladys	Reprise des personnages Peter Porter et Gladys Porter	*December Bride*	1954
	Surfside Six	Reprise du concept dans un autre lieu (Miami), puis arrivée de Kenny Madison quand *Bourbon Street Beat* a été annulée	*Bourbon Street Beat*	1959
1961	* *The Joey Bishop Show*	Reprise du personnage non récurrent Joey Barnes	*The Danny Thomas Show*	1953
1963	*Petticoat Junction*		*The Beverly Hillbillies*	1962
	Redigo	Reprise du personnage Jim Redigo	*Empire*	1962
1964	*Gomer Pyle, U.S.M.C.*	Reprise du personnage Gomer Pyle	*The Andy Griffith Show*	1960
1965	*Green Acres*	Reprise du lieu et apparition récurrente des personnages	*Petticoat Junction*	1963

		principaux de la série première		
	Honey West	Reprise d'un personnage non récurent de la série première	*Burke's Law*	1963
1966	*The Girl from U.N.C.L.E.*	Reprise du concept et du personnage Alexander Waverly	*The Man of U.N.C.L.E.*	1964
1968	*Mayberry R.F.D.*	Reprise du lieu et des personnages non récurrents Sam Jones et Mike Jones	*The Andy Griffith Show*	1960
1971	* *Getting Together*	Reprise de deux personnages non récurrents de la série première	*The Partridge Family*	1970
	* *Sarge*	Reprise d'un personnage non récurrent de la série première	*Inronside*	1967
1972	* *Maude*	Reprise du personnage Maude Findlay	*All in the Family*	1971
	The Sandy Duncan Show	Reprise du personnage de Sandy Stockton, interprété par Sandy Duncan	*Funny Face*	1971
1973	*Ozzie's Girls*	Reprise des personnages récurrents Ozzie et Harriet	*The Adventures of Ozzie and Harriet*	1952
1974	* *Dirty Sally*	Reprise d'un personnage non récurrent	*Gunsmoke*	1955
	Good Times	Reprise du personnage Florida Evans	*Maude*	1972
	Happy Days	Utilisation d'un épisode de l'anthologie comme pilote	*Love, American Style*	1969
	Rhoda	Reprise du personnage Rhoda Morgenstern Gerard	*The Mary Tyler Moore Show*	1970
1975	*Grady*	Reprise du personnage Grady Wilson	*Sanford and Son*	1972
	The Jeffersons	Reprise des personnages de la famille Jefferson	*All in the Family*	1971
	Phyllis	Reprise du personnage Phyllis Lindstrom	*The Mary Tyler Moore Show*	1970
1976	*The Bionic Woman*	Reprise du personnage Jaimie Sommers	*The Six Million Dollar Man*	1974
	* *Laverne & Shirley*	Reprise du lieu et apparition ponctuelle des personnages principaux de la série première	*Happy Days*	1974
1977	*Blansky's Beauty*		*Happy Days*	1974
	The Brady Bunch Hour	Reprise du concept de la séroe première en changeant de format[1]	*The Brady Bunch*	1969
	Fish	Reprise du personnage Phil Fish	*Barney Miller*	1975
	Lou Grant	Reprise du personnage Lou Grant	*The Mary Tyler Moore Show*	1970
	The Sandford Arms	Reprise des perosnnages Esther Anderson, Grady Wilson, Bubba Hoover et Woody Anderson	*Sandford and Son*	1972
	Tabitha	Reprise du personnage Tabitha Stephens	*Bewitched*	1964

[1] Ce n'est cependant pas un *series revamp*, puisque la série première a cessé d'être diffusée en 1974. La rupture chronologique semble trop courte pour permettre d'interpréter cette nouvelle série comme un *revival*, d'autant que le format n'est pas le même et que la distribution des rôles principaux reste la même.

1978	*Mork & Mindy*	Reprise du personnage non récurrent Mork	*Happy Days*	1974
	* *Richie Brockelman, Private Eye*	Reprise du personnage non récurrent Richie Brockelman	*The Rockford Files*	1974
1979	*Benson*	Reprise du personnage Benson DuBois	*Soap*	1977
	The Facts of Life	Reprise du personnage Edna Garrett	*Diff'rent Strokes*	1978
	Knots Landing	Reprise d'un certain nombre de personnages de la famille Ewing	*Dallas*	1978
	Kate Loves a Mystery	Reprise du personnage récurrent dans les dialogues (mais jamais vu à l'écran) Mme Columbo	*Columbo*	1968
	* *Out of Blue*	Reprise d'un personnage non récurrent de la série première	*Happy Days*	1974
	The Ropers	Reprise du personnage Stanley Roper	*Three's Company*	1977
	Trapper John, M.D.	Reprise du personnage John McIntyre	*M*A*S*H**	1972
	Young Maverick		*Maverick*	1957
1980	*Enos*	Reprise du personnage Enos Strate	*The Dikes of Hazzard*	1979
	Flo	Reprise du personnage Florence Jean Castleberry	*Alice*	1976
	Galactica 1980		*Battlestar Galactica 1978-1979*	1978
	The Misadventures of Sheriff Lobo	Reprise du personnage Sheriff Elroy Lobo	*B.J. & the Bear*	1979
	Sanford	Reprise du personnage Fred Sanford	*Sandford and Son*	1972
1981	*The Brady Brides*	Reprise des personnages Marcia Brady, Jan Brady et Carol Brady	*The Brady Bunch*	1969
	Bret Maverick	Reprise du personnage Bret Maverick	*Maverick*	1957
	Checking In	Reprise du personnage Florence Johnston	*The JEffersons*	1975
1982	*Gloria*	Reprise du personnage Gloria Bunker	*All in the Family*	1971
	Joanie Loves Chachi	Reprise des personnages Joanie Cunninghma et Chachi Arcola	*Happy Days*	1974
1983	*After M*A*S*H**	Reprise des personnages Sherman Potter, Max Klinger et Father Mulcahy	*M*A*S*H**	1974
	Zorro and Son	Suite des aventures de Zorro	*Zorro*	1957
1984	*Three's a Crowd*	Reprise du personnage Jack Tripper	*Three's Company*	1977
1985	*The Colbys*	Reprise d'un certain nombre de membres de la famille Colby	*Dynasty*	1981
1987	*Beverly Hills Buntz*	Reprise des personnages Norman Buntz et Sidney Thurston	*Hill Street Blues*	1981
	A Different World	Reprise du personnage Denise Huxtable	*The Cosby Show*	1984
	* *The Law and Harry McGraw*	Reprise du personnage non récurrent Harry McGraw	*Murder She Wrote*	1984
	* *Roxie*	Reprise du personnage non récurrent Roxie Brinkerhoff	*Kate & Allie*	1984
	* *The Tortellis*	Reprise du personnage non	*Cheers*	1982

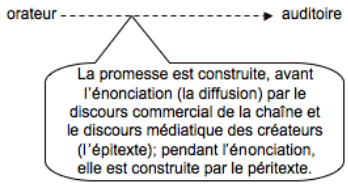
		récurrent Nick Tortelli		
1988	* *Empty Nest*	Reprise du lieu et apparition ponctuelle des personnages principaux de la série première	*The Golden Girls*	1985
	* *Just The Ten of Us*	Reprise d'un personnage non récurrent de la série première	*Growing Pains*	1985
1989	*Booker*	Reprise du personnage Dennis Booker	*21 Jump Street*	1987
	Family Matters	Reprise du personnage HArriette Winslow	*Perfect Strangers*	1986
	Jesse Hawkes	Reprise des personnages de la famille Hawkes	*High Mountain Rangers*	1988
	* *Living Dolls*	Reprise d'un personnage non récurrent de la série première	*Who's the Boss ?*	1984
	A Man Called Hawk	Reprise du personnage Hawk	*Spenser : For Hire*	1985
	Open House	Reprise des personnages Linda Phillips, Richard Phillips et Laura Kelly	*Duet*	1987
1990	*The Bradys*	Reprise des membres de la famille Brady	*The Brady Brides* et *The Brady Bunch*	1981 et 1969
1991	* *Top of the Heap*	Reprise du personnage non récurrent Charlie Verducci	*Married… with Children*	1987
1992	*Billy*	Reprise du personnage Billy Mac Gregor	*Head of the Class*	1986
	The Golden Palace	Reprise des personnages Rose Nylund, Blanche Devereaux et Sophia Petrillo	*The Golden Girls*	1985
	* *Melrose Place*	Reprise du personnage non récurrent Jake et apparition ponctuelle de Kelly, Donna, Steve et David, personnages principaux de la série première	*Beverly Hills 90210*	1990
	Star Trek : Deep Space Nine		*Star Trek : The Next Generation*	1987
	Vinnie & Bobby	Reprise du personnage Vinnie Verducci	*Top of the Heap*	1991
1993	* *Diagnosis Murder*	Reprise du personnage Mark Sloane introduit dans un épisode de la série première	*Jake and the Fatman*	1987
	Frasier	Reprise du personnage Frasier Crane	*Cheers*	1982
1994	*Hotel Malibu*	Reprise des personnages Melinda Lopez et Salvatore Lopez	*Second Chances*	1993
	* *Models, Inc.*	Reprise du personnage non récurrent Hillary Michaels	*Melrose Place*	1992
	704 Hauser	Reprise du lieu et apparition ponctuelle de personnages de la série première et des séries dérivées	*All in the Family*	1971
1995	*Baywatch Nights*	Reprise des personnages Mitch Bucannon et Garner Ellerbee	*Baywatch*	1989
	Women of the House	Reprise du personnage Suzanne Sugarbaker	*Designing Women*	1986
	* *Xena : Warrior Princess*	Reprise du personnage non récurrent Xena	*Hercules : The Legendary Journeys*	1994
1996	* *Buddies*		*Home*	1991

			Improvement	
	** Promised Land*	Reprise d'un personnage non récurrent de la série première	*Touched by an Angel*	1994
	Public Morals	Reprise du personnage John Irvin	*N.Y.P.D. Blue*	1993
1998	*Highlander : The Raven*	Reprise du personnage Amanda Darieux	*Highlander*	1992
1999	*Ally*	Changement de genre : passage du *dramedy* à la sitcom	*Ally McBeal*	1997
	Angel	Reprise des personnages Angel et Cordelia	*Buffy the Vampire Slayer*	1997
	Crusade	Reprise du personnage du Capitaine Elizabeth Lochley	*Babylon 5*	1992
	Law & Order : Special Victim Unit	Reprise du lieu avec changement de concept et apparition ponctuelle de personnages de la série première	*Law & Order*	1990
	The Parkers	Reprise des personnages Kim et Nikki	*Moesha*	1996
	Sons of Thunder	Reprise des personnages Trent Malloy et Carlos Sandoval	*Walker Texas Ranger*	1993
2000	*¨Young Americans*	Reprise du personnage non récurrent Will Krudski	*Dawson's Creek*	1998
2001	*Law & Order : Criminal Intent*	Reprise du lieu avec changement de concept et apparition ponctuelle de personnages de la série première	*Law & Order*	1990
	The Lone Gunmen	Reprise de spersonnages John Byers, Melvin Frohike et Ringo Langly	*The X-Files*	1993
2002	** CSI : Miami*	Reprise du concept dans un autre lieu	*CSI : Crime Scene Investigation*	2000
2003	** NCIS*	Reprise des personnages non récurrents Leroy Gibbs, Tony di Nozzo et du Dr Mallard	*JAG*	1995
2004	*Boston Legal*	Reprise du personnage Alan Shore	*The Practice*	1997
	** CSI : New York*	Reprise du concept dans un autre lieu	*CSI : Miami*	2002
	Joey	Reprise du personnage Joey Tribiani	*Friends*	1994
	Stargate Atlantis	Narration d'une investigation scientifique parallèle à celle de la série première	*Stargate SG-1*	1997
2005	** Cuts*	Reprise du personnage non récurrent Jack Sherwood	*One on One*	2001
	Law & Order : Trial by Jury	Reprise du lieu avec changement de concept et apparition ponctuelle de personnages de la série première	*Law & Order*	1990
2006	*Conviction*	Reprise du personnage Alexandra Cabot	*Law & Order : Special Victims* Unit*	1999
	** The Game*	Reprise du personnage non récurrent Melanie Barnett	*Girlfriends*	2000
2007	*Cory in the House*	Reprise du personnage Cory	*That's So Raven*	2003
	Private Practice	Reprise du personnage Addison Montgomery	*Grey's Anatomy*	2005

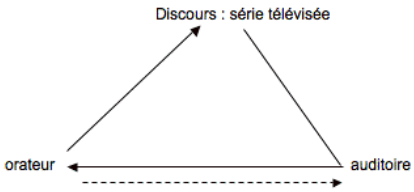
Fonctionnement rhétorique d'une série dérivée

Fonctionnement rhétorique de la promesse dans toute série télévisée

- **Étape 1 : la promesse**

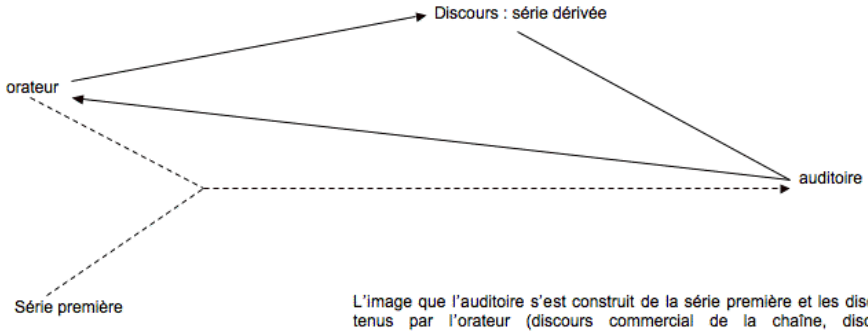


- **Etape 2 : la confirmation ou l'infirmation de la promesse**



L'orateur crée le discours.
L'auditoire reçoit ce discours que constitue la série télévisée et, par comparaison entre la réalité du discours et la promesse faite, crédite l'orateur de la réussite ou de l'échec de cette promesse.

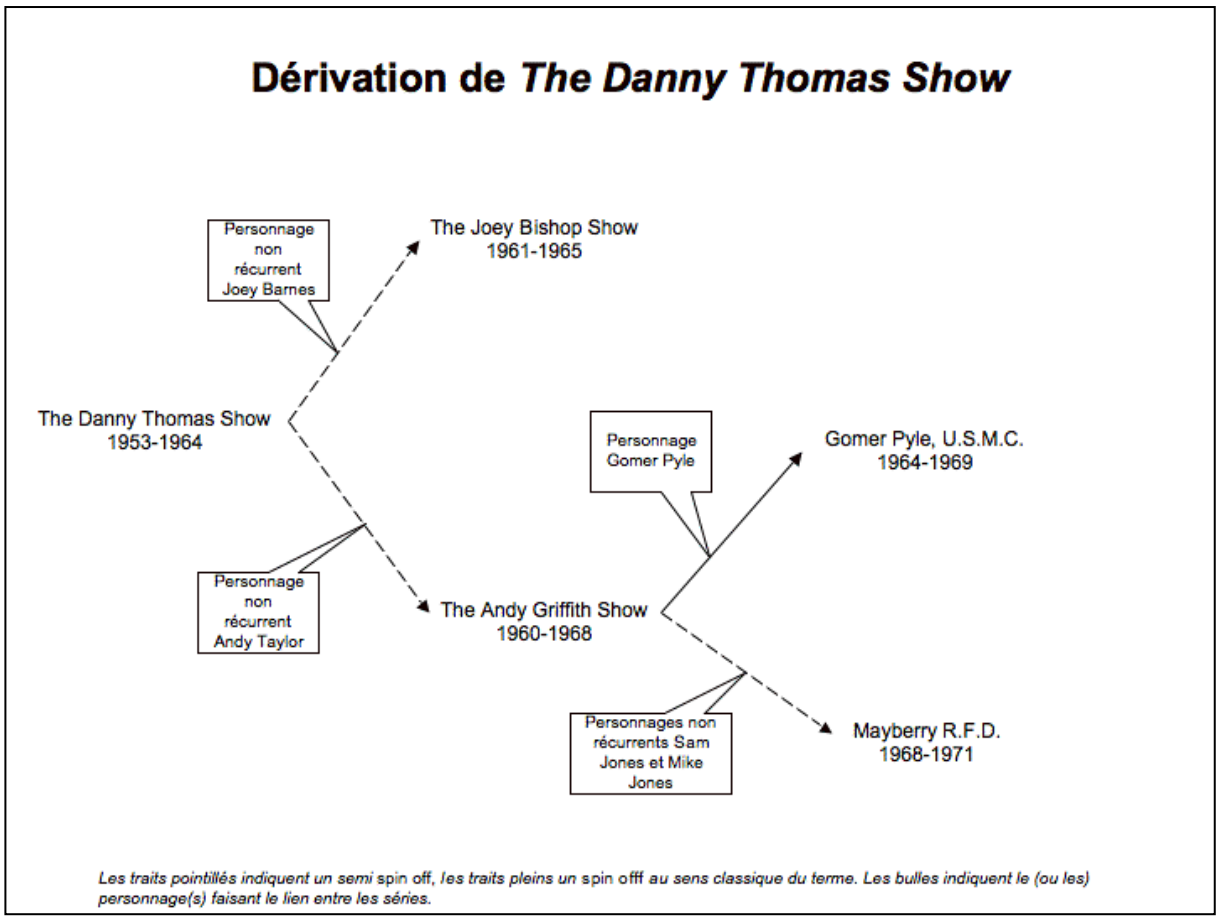
Fonctionnement rhétorique d'une série dérivée

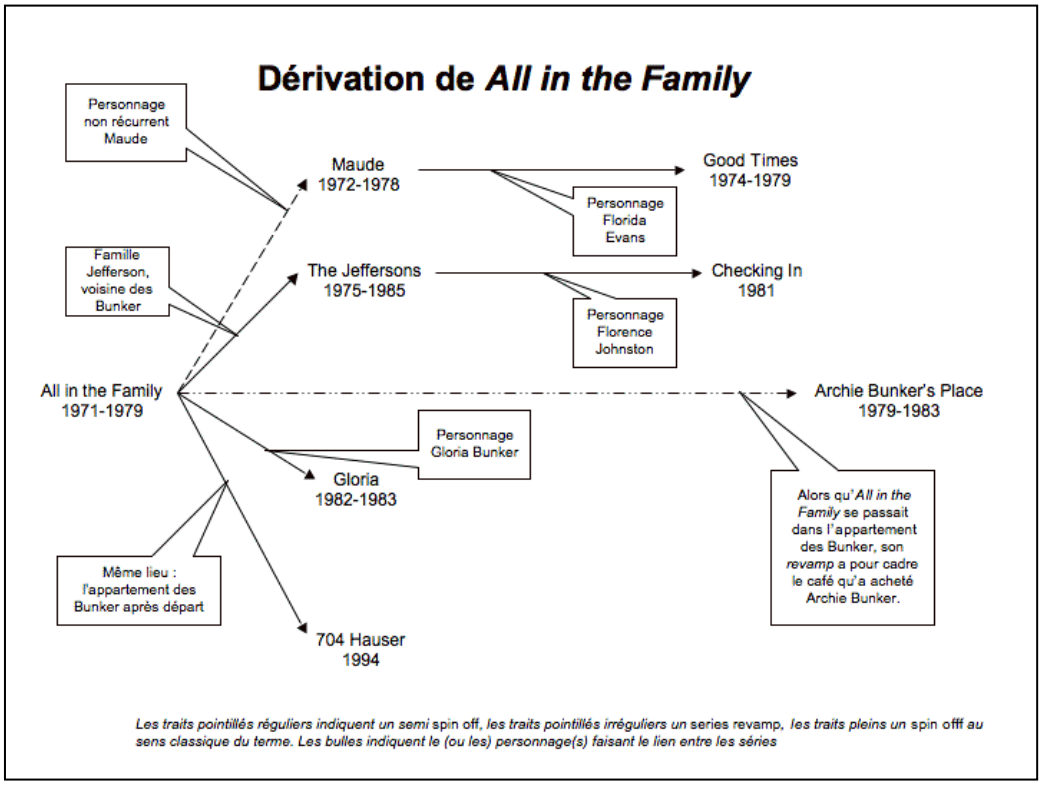


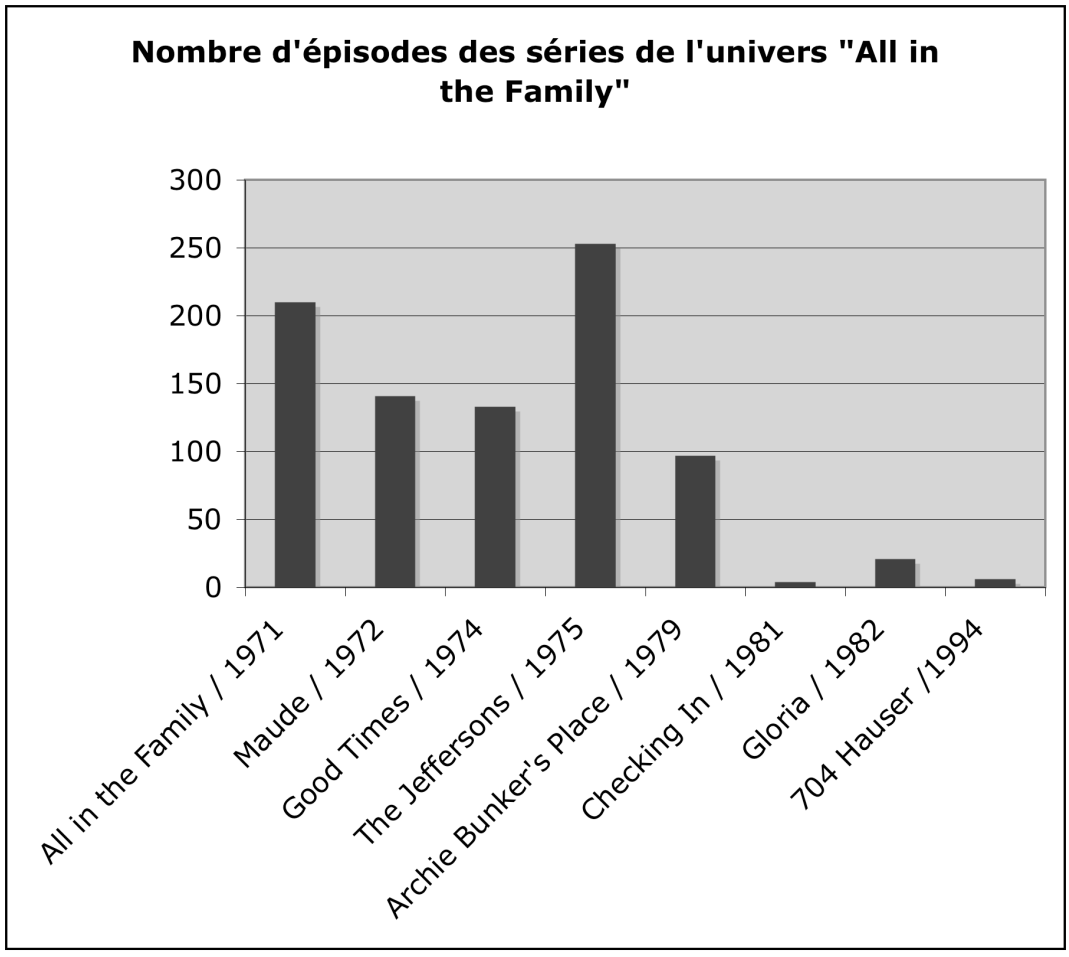
L'image que l'auditoire s'est construit de la série première et les discours tenus par l'orateur (discours commercial de la chaîne, discours médiatiques des créateurs, paratexte) constituent une promesse faite à l'auditoire.

L'orateur énonce la série dérivée. L'auditoire reçoit ce discours et, par comparaison entre la réalité du discours et la promesse faite, crédite l'orateur de la réussite ou de l'échec de cette promesse

Quelques exemples de dérivations dans les premières décennies de la télévision américaine




Dérivation de *All in the Family*
Personnage non récurrent Maude
Maude 1972-1978
Good Times 1974-1979
Personnage Florida Evans
Famille Jefferson, voisine des Bunker
The Jeffersons 1975-1985
Checking In 1981
Personnage Florence Johnston
All in the Family 1971-1979
Archie Bunker's Place 1979-1983
Personnage Gloria Bunker
Gloria 1982-1983
Alors qu'*All in the Family* se passait dans l'appartement des Bunker, son *revamp* a pour cadre le café qu'a acheté Archie Bunker.
Même lieu : l'appartement des Bunker après départ
704 Hauser 1994
Les traits pointillés réguliers indiquent un semi spin off, *les traits pointillés irréguliers un* series revamp, *les traits pleins un* spin offf *au sens classique du terme. Les bulles indiquent le (ou les) personnage(s) faisant le lien entre les séries*


Nombre d'épisodes des séries de l'univers "All in the Family"
300
250
200
150
100
50
0
All in the Family / 1971
Maude / 1972
Good Times / 1974
The Jeffersons / 1975
Archie Bunker's Place / 1979
Checking In / 1981
Gloria / 1982
704 Hauser /1994

Générique de Law & Order

Nous avons extrait un à deux photogrammes par plan afin de rendre au mieux, dans les deux dimensions du papier, le déroulement chronologique de ce générique et les mouvements de caméra.

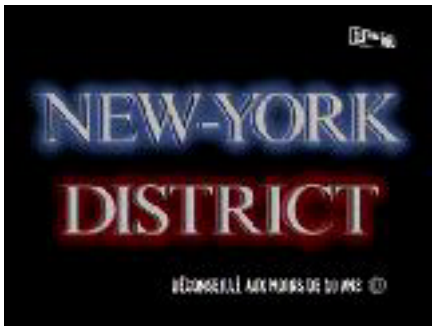
Épisode « Entitled 2/2 » (ép. X, 14) diffusé le 1er décembre 2003 sur 13ème Rue



21:41:31:031
La séquence introductive s'ouvre sur un fond noir.



21:41:37:037
Le titre de la série apparaît peu à peu, sous forme de lettres simplement formées de traits blancs, qui sont ensuite surlignées de bleu et de rouge tandis que les formes se remplissent de blanc.



21:41:40:040
Durant toute cette partie du générique, une voix off dit : "Dans le système pénal américain, le ministère public est représenté par deux groupes distincts, mais d'égale importance : la police qui enquête sur les crimes et le procureur qui poursuit les criminels. Voici leurs histoires."



21:41:44:044

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



21:43:22:022
Un fondu suivi d'une ouverture au noir permet de passer du prégénérique au générique.



21:43:26:026
Plan général sur New York avec un rapide travelling latéral droit.



21:43:23:023
Le générique s'ouvre par un plan général sur New York.



21:43:27:027
Travelling avant pour suivre la voiture de police.



21:43:24:024
Le générique alterne images en noir et blanc et images en couleur.



21:43:28:028
Les mots "New York" de la séquence introductive sont incrustés sur l'image avec un effet de travelling avant.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



21:43:29:029
Travelling vertical de bas en haut.



21:43:30:030
Travelling arrière.



21:43:31:031
Travelling arrière.



21:43:32:032
Effet de flash en fin de travelling arrière.



21:43:32:032



21:43:33:033
Les personnages de policiers sont présentés sur fond bleu, ce qui fait référence, dans la version originale, au mot "Law" qui est ourlé de bleu dans la séquence introductive.
L'image est d'abord présentée avec un gros grain qui s'affine peu à peu, parallèlement à un mouvement de travelling arrière.



21:43:36:036

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



21:43:38:038
Ces trois personnages sont présentés avec le même procédé : image bleutée, travelling arrière et affinement progressif du grain de l'image.



21:43:39:039
Plan général sur New York avec un travelling latéral droit.



21:43:40:040
Léger travelling vertical de haut en bas sur le tribunal tandis que l'incrustation "District" ("Order" dans la VO) connaît un mouvement de travelling avant.



21:43:41:041



21:43:42:042
Travelling latéral droit sur le drapeau des États-Unis, qui contient les trois couleurs phares du générique : le bleu, le blanc et le rouge.



21:43:44:044
Travelling arrière en contre-plongée.

© Tous droits réservés INA



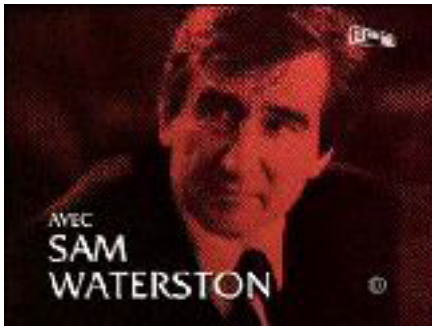
21:43:46:046
Travelling avant jusqu'au gros plan.



21:43:47:047
De nouveau travelling avant.



21:43:48:048
Dans ce plan, la caméra semble fixe et le texte semble descendre sur l'écran, avec le même rythme saccadé qu'avec une imprimante ou une machine à écrire.



21:43:48:048
Les personnages de magistrats sont présentés sur fond rouge, ce qui fait référence, dans la version originale, au mot "Order" qui est ourlé de rouge dans la séquence introductive.
L'image est d'abord présentée avec un gros grain qui s'affine peu à peu, parallèlement à un mouvement de travelling arrière.



21:43:51:051



21:43:53:053

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



21:43:54:054
Les deux lignes du titre rentrent dans le champ, la plus haute par le côté gauche, la plus basse par le côté droit, pour reformer le titre entier.



21:43:57:057



21:43:57:057
Un effet de double volet, partant du centre et se dirigeant vers les bords supérieurs et inférieurs de l'écran laisse apercevoir le groupe des quatre personnages principaux marchant.



21:43:58:058



21:43:59:059



21:44:00
Séquence finale de l'épisode : plan général sur New York de nuit avec un travelling latéral gauche.



21:44:02:002
Plan final sur des buildings avec un lent travelling latéral gauche.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



21:44:03:003



21:44:06:006
Fondu au noir pour faire la liaison avec l'épisode.



21:44:08:008
L'épisode commence par une ouverture au noir avec incrustation du titre de l'épisode.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

Générique de Law & Order : Special Victims Unit

Épisode « Entitled 1/2 » (ép. I, 15) diffusé le 18 août 2002 sur TF1



16:22:58:058
Sur un fond noir apparaissent peu à peu les mots "New York Unité Spéciale" ("New York Special Victims Unit" en VO). Les lettres sont d'abord juste dessinées à l'aide de traits blancs, puis cerclées par les deux couleurs bleu et rouge.



16:23:09:009
En VO : "In the criminal justice system, sexually based offenses are considered especially heinous. In New York City, the dedicated detectives who investigate these vicious felonies are members of an elite squad known as the Special Victims Unit. These are their stories."



16:23:01:001
Parallèlement à ce mouvement, en voix off : "Dans le système pénal, les crimes sexuels sont considérés comme particulièrement atroces. A New York, les inspecteurs qui enquêtent sur ces crimes vicieux sont membres d'une unité d'élite, connue sous le nom d'Unité Spéciale pour les Victimes. Voici leurs histoires."



16:23:12:012

© Tous droits réservés INA



16:23:12:012
Un fondu au noir permet la transition entre la séquence introductive et le prégénérique.



16:24:29:029
Le générique s'ouvre sur un plan général de New York la nuit.



16:24:31:031
Le générique alterne images "réelles" en noir et blanc et images fictives, sur fond coloré, pour présenter les personnages.



16:24:32:032



16:24:33:033



16:24:35:035



16:24:36:036

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



16:24:37:037



16:24:37:037

Les images en noir et blanc s'enchaînent rapidement. Certaines, cependant, sont mises en valeur par des effets de flash, comme ici, entre ce photogramme et le suivant.



16:24:38:038



16:24:39:039

La présentation des acteurs se fait en noir et orange. L'image apparaît d'abord comme si elle était imprimée sur du papier à gros grain qui s'affine peu à peu, parallèlement à un mouvement de travelling arrière.



16:24:41:041

Le travelling arrière sur Christopher Meloni s'enchaîne avec un travelling vertical de haut en bas sur une balançoire.



16:24:41:041

© Tous droits réservés INA



16:24:42:042

De nouveau, on note un effet de flash.



16:24:42:042



16:24:44:044

La présentation adopte le même processus que celle de Christopher Meloni (noir et orange, travelling arrière, passage d'un grain gros à un grain fin). Il en sera de même pour tous les personnages.



16:24:46:046

Rapide travelling latéral sur la ville de New York la nuit.



16:24:46:046



16:24:47:047



16:24:48:048

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



16:24:49:049



16:24:53:053



16:24:51:051



16:24:54:054

En dehors des fonds orangés, les seules couleurs sont le bleu, le rouge et le blanc, soit les couleurs du drapeau des États-Unis, dont l'image est présente dans le générique de chaque série de Dick Wolf.



16:24:52:052

Nouvel effet de flash.



16:24:57:057



16:24:52:052

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



16:24:57:057



16:24:59:059



16:24:58:058



16:25:00



16:24:58:058



16:25:00



16:24:59:059



16:25:01:001

Dernier effet de flash du générique, sur un tribunal. On notera que ce dernier flash se singularise un peu par rapport aux précédents : tous les flashes, jusqu'à présent, concernaient les plans

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

faisant référence à l'enfance. Ici, il concerne celui faisant référence à la justice.



16:25:02:002
Retour du nom de la série, avec le même procédé visuel que dans la séquence introductive.



16:25:03:003



16:25:04:004



16:25:05:005
Entrée des personnages dans le commissariat, avec un travelling arrière et une colorisation progressive et réaliste de l'image.



16:25:06:006



16:25:07:007



16:25:07:007
Plan en couleurs.

© Tous droits réservés INA



16:25:09:009
Plan final du générique : plan général sur New York à l'aube ou au crépuscule, avec un travelling latéral gauche.



16:25:11:011



16:25:11:011
Un fondu au noir permet la transition entre le générique et le début de l'épisode.



16:25:13:013
Le titre de l'épisode apparaît et une ouverture au noir permet le début de l'épisode, avec maintien de l'incrustation qui fait ainsi le lien entre le générique et l'épisode proprement dit. (Voir photogramme suivant)



16:25:14:014

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

Générique de Law & Order : Criminel Intent

Épisode « Jones » (ép. I, 5) diffusé le 7 septembre 2002 sur TF1



23:40:43:043
Les mots "New York" apparaissent d'abord avec des lettres juste esquissées avec des bords blancs, qui peu à peu deviennent cerclées de rouge et remplies de blanc.
En voix off : "Dans la guerre contre le crime à New York, les plus redoutables prédateurs sont poursuivis par les inspecteurs de la section criminelle. Voici leur histoire."



23:40:51:051



23:40:49:049



23:40:45:045
Les mots "section criminelle" apparaissent en bas de l'écran et montent vers les mots New York. Comme eux, ils sont d'abord juste esquissés en blancs. Puis, les lettres se remplissent de blanc et s'entourent de bleu.



23:40:52:052
Un fondu au noir permet la transition avec le prégénérique.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:12:012
Un fondu suivi d'une ouverture au noir permet de faire la transition entre le prégénérique et le générique.



23:46:13:013
Pla général sur New York de nuit, avec un travelling gauche lent.



23:46:15:015
Rapide travelling droit sur un plan général de New York en noir et bleu.



23:46:16:016
Zoom avec un léger travelling droit.



23:46:17:017
Travelling arrière en légère contre-plongée.



23:46:19:019
Zoom avant avec un léger travelling gauche.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:21:021
Travelling avant en contre-plongée.



23:46:25:025
Effet de flash sur le plan du photogramme suivant.



23:46:22:022
Les personnages sont présentés en noir et bleu. L'image est d'abord à gros grain, puis le grain s'affine peu à peu, parallèlement à un mouvement de travelling arrière.



23:46:25:025
Travelling avant.



23:46:24:024
Travelling arrière.



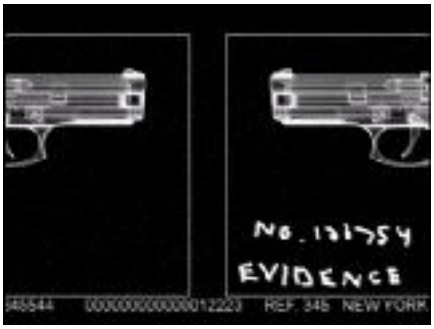
23:46:27:027
Travelling arrière.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:29:029
La présentation est la même pour tous les personnages.



23:46:30:030
Travelling latéral droit.



23:46:31:031
Travelling avant.



23:46:33:033
Travelling arrière.



23:46:36:036



23:46:36:036
Travelling latéral droit.



23:46:37:037

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:38:038
Travelling avant avec un léger effet de travelling latéral gauche.



23:46:41:041
Travelling avant.



23:46:40:040



23:46:44:044
Travelling avant.



23:46:41:041
Très rapide travelling droit pour ce plan général de New York en noir et bleu.



23:46:45:045
Travelling arrière.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:46:046
Effet de flash sur le plan du photogramme précédent.



23:46:46:046
Le titre de la série est rappelé : le mot "New York" rentre peu à peu dans le cadre par un effet de recul.



23:46:48:048
Une fois ces mots placés, les mots "section criminelle" entrent par le bas de l'écran et par un effet de recul.



23:46:48:048



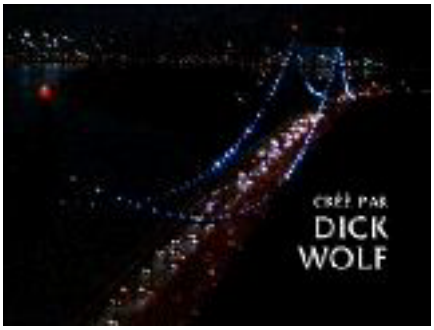
23:46:50:050
Les quatre personnages principaux marchent. Plan en noir et blanc. Léger travelling arrière au rythme de la marche des personnages.



23:46:52:052
L'image se colorise peu à peu.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:53:053
Plan général sur New York de nuit, travelling gauche.



23:46:59:059
Le titre de l'épisode s'inscrit au début de la première séquence.



23:46:56:056
Un fondu au noir fait la transition.



23:46:58:058
Une ouverture au noir fait commencer l'épisode.

© Tous droits réservés INA

Générique de Crime and Punishment

Épisode « Affaire Jesus Vasquez » diffusé le 27 août 2003 sur M6, dans le cadre de l'émission *Docs de choc*



23:44:54:054
Le titre du programme apparaît peu à peu, en lettres pleines rouges.



23:44:59:059
Puis, elles se transforment en lettres pleines blanches, tandis que l'esperluette reste vide et lignée de rouge.



23:44:56:056



23:45:03:003
Un fondu et une ouverture au noir permettent la transition entre la séquence introductive et le prégénérique.



23:44:58:058

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:45:06:006
Le titre de l'épisode se trouve au tout début du prégénérique.



23:46:17:017
Très rapide travelling latéral droit, en noir et blanc.



23:46:16:016
Le générique commence par un très rapide travelling latéral gauche, dont l'image est floue.



23:46:18:018
Plan en noir et blanc, travelling avant.



23:46:17:017
Ce travelling se clôt sur ce bâtiment avec les mots "Hall of justice".



23:46:18:018
Effet de flash sur le plan du photogramme précédent, qui stoppe le travelling.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:19:019
Travelling avant.



23:46:23:023
Travelling avant, plan en noir et rouge.



23:46:21:021
Travelling arrière.



23:46:23:023
Arrêt sur le mot "dosmestic"



23:46:21:021
Léger travelling arrière, plan en noir et rouge. Les personnages présentés lors des plans en noir et rouge apparaissent d'abord avec une image à gros grain, qui s'affine progressivement.



23:46:24:024
Travelling latéral droit en sursaut.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:24:024
Arrêt sur le mot "violence".



23:46:25:025
Travelling avant.



23:46:24:024
Durant cette courte séquence (moins d'une seconde), il y a deux légers faux raccords.



23:46:26:026
Travelling avant.



23:46:25:025
Effet de flash.



23:46:27:027
L'image passe du noir et blanc au noir et rouge. Travelling arrière. On note un changement de cadre entre les deux photogrammes.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:27:027
Le plan inséré par la droite de l'écran est en noir et blanc tandis que le plan du photogramme précédent reste en noir et rouge.



23:46:29:029
Plan en noir et rouge, léger zoom avant avec petit travelling latéral gauche.



23:46:28:028



23:46:30:030
Fondu enchaîné qui permet d'aboutir au gros plan du photogramme suivant.



23:46:28:028



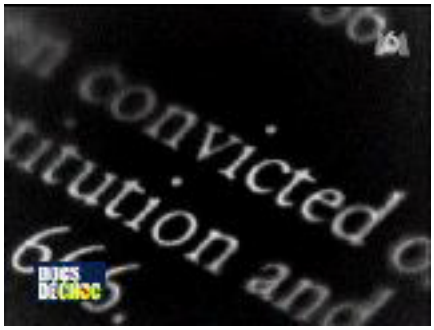
23:46:30:030
Plan fixe.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:33:033
Travelling avant. Plan en noir et rouge. Puis fondu enchaîné avec le plan suivant.



23:46:35:035
Zoom avant et fondu enchaîné.



23:46:34:034
Retour au noir et blanc. Séquence montée en faux raccords (deux).



23:46:35:035
Séquence montée avec un faux raccord.



23:46:35:035



23:46:36:036
Fondu enchaîné.

© Tous droits réservés INA



23:46:36:036
Plan en noir et rouge. Travelling arrière. Même présentation que pour les autres personnages.



23:46:39:039
Très rapide travelling latéral droit, image floue.



23:46:37:037
Fondu enchaîné.



23:46:40:040
Retour du titre du programme, selon le même procédé que dans la séquence introductive.



23:46:38:038
Travelling latéral droit.



23:46:41:041

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée grâce aux moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



23:46:42:042



23:46:43:043
Plan final d'ensemble, en noir et blanc.



23:46:44:044
Travelling arrière, en contre-plongée, avec colorisation progressive de l'image.



23:46:46:046



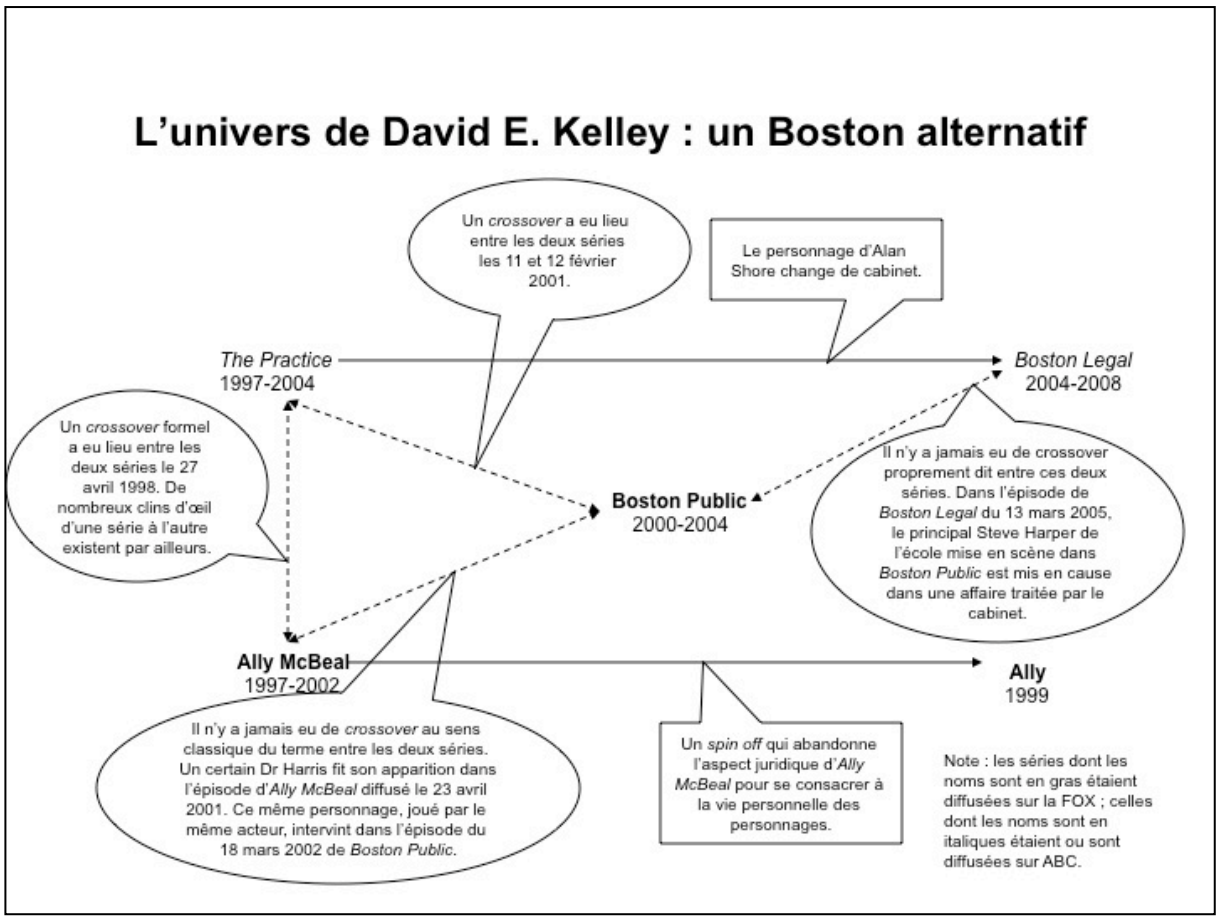
23:46:47:047
Plan final sur une statue représentant la justice. Lent travelling arrière.

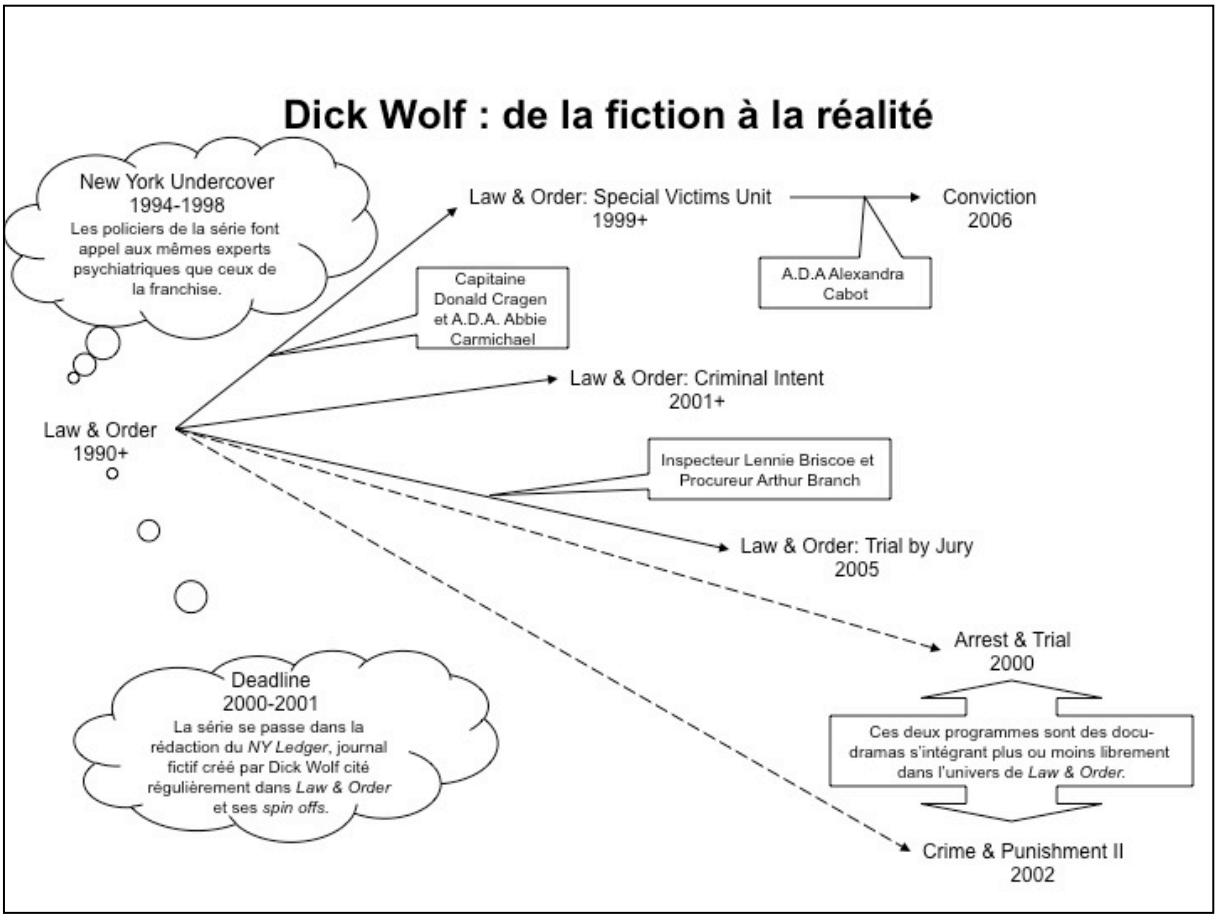


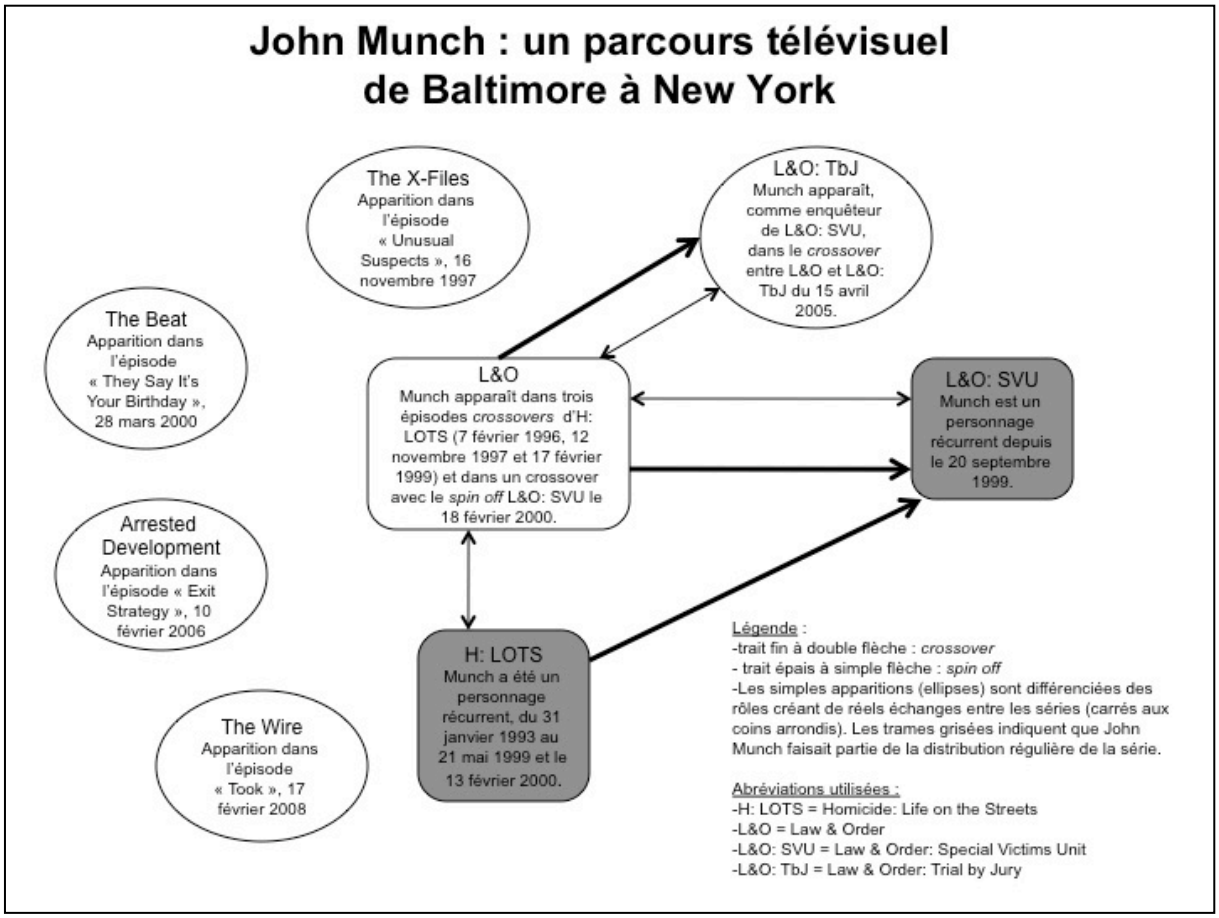
23:46:50:050
Un fondu et une ouverture au noir permettent la transition avec l'épisode proprement dit.

© Tous droits réservés INA

Mondes fictifs construits par certains créateurs de télévision

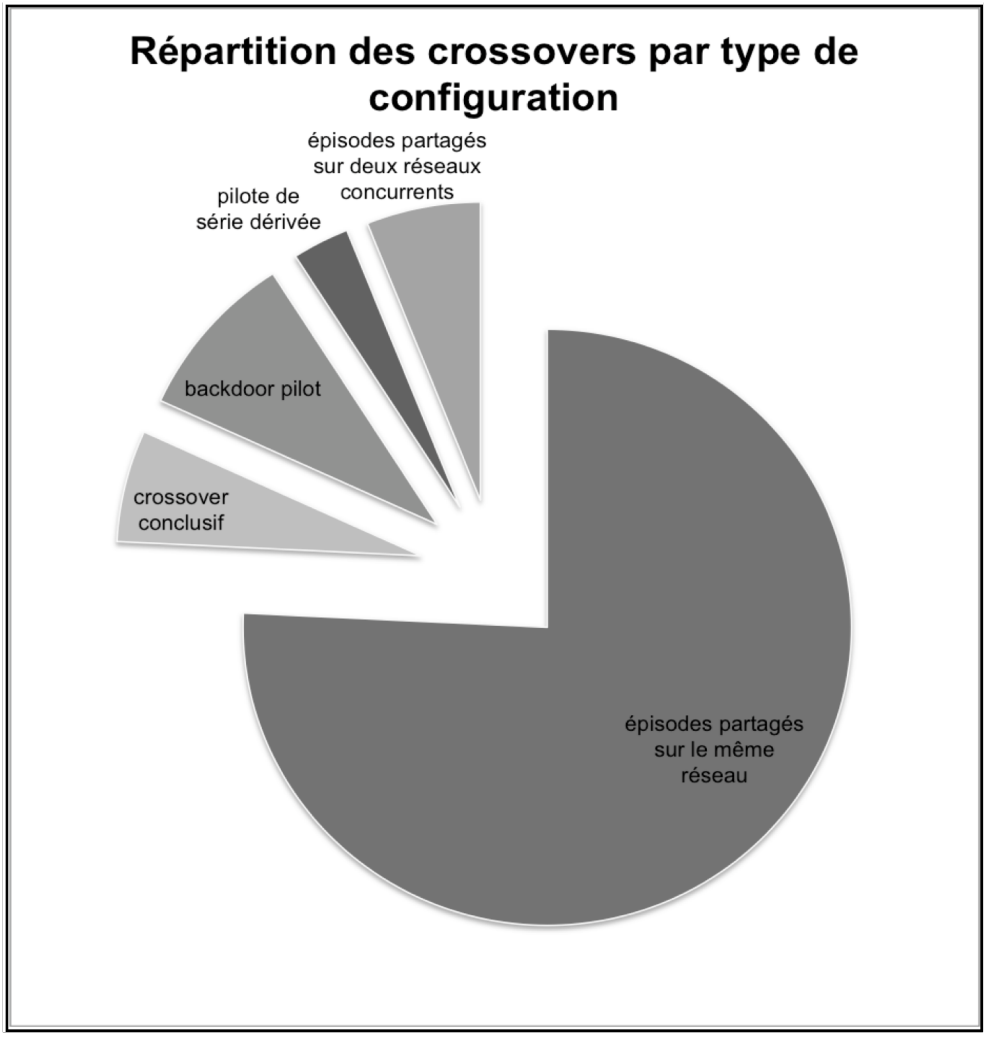


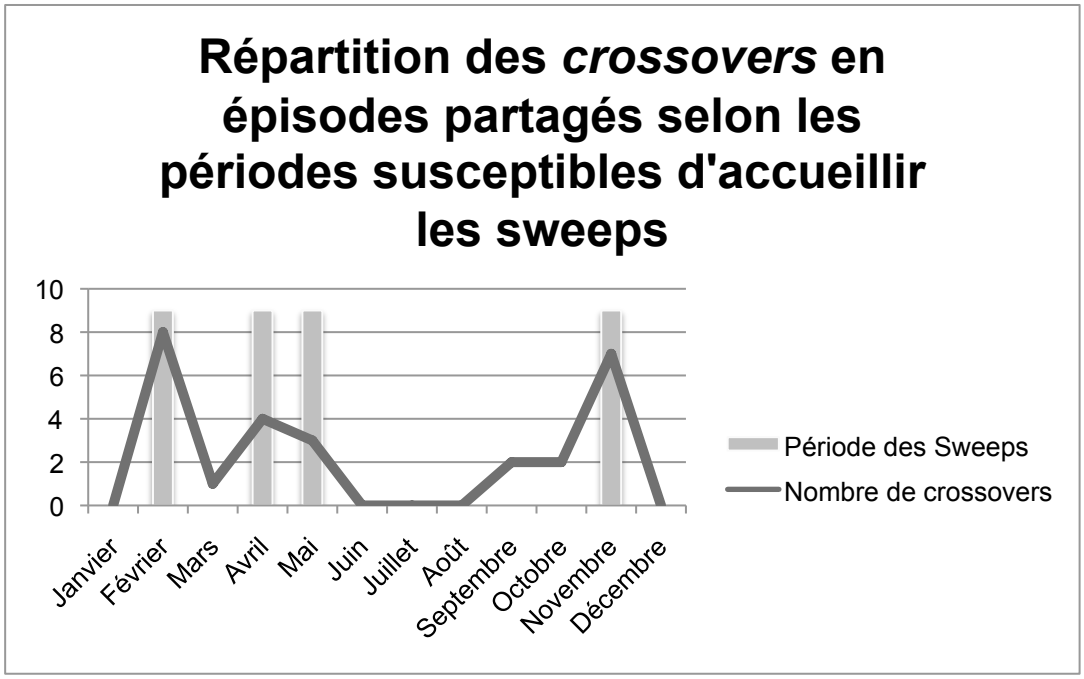

Dick Wolf : de la fiction à la réalité
New York Undercover
1994-1998
Les policiers de la série font appel aux mêmes experts psychiatriques que ceux de la franchise.
Law & Order: Special Victims Unit
1999+
Conviction
2006
A.D.A Alexandra Cabot
Capitaine Donald Cragen et A.D.A. Abbie Carmichael
Law & Order: Criminal Intent
2001+
Law & Order
1990+
Inspecteur Lennie Briscoe et Procureur Arthur Branch
Law & Order: Trial by Jury
2005
Arrest & Trial
2000
Deadline
2000-2001
La série se passe dans la rédaction du NY Ledger, journal fictif créé par Dick Wolf cité régulièrement dans Law & Order et ses spin offs.
Ces deux programmes sont des docu-dramas s'intégrant plus ou moins librement dans l'univers de Law & Order.
Crime & Punishment II
2002

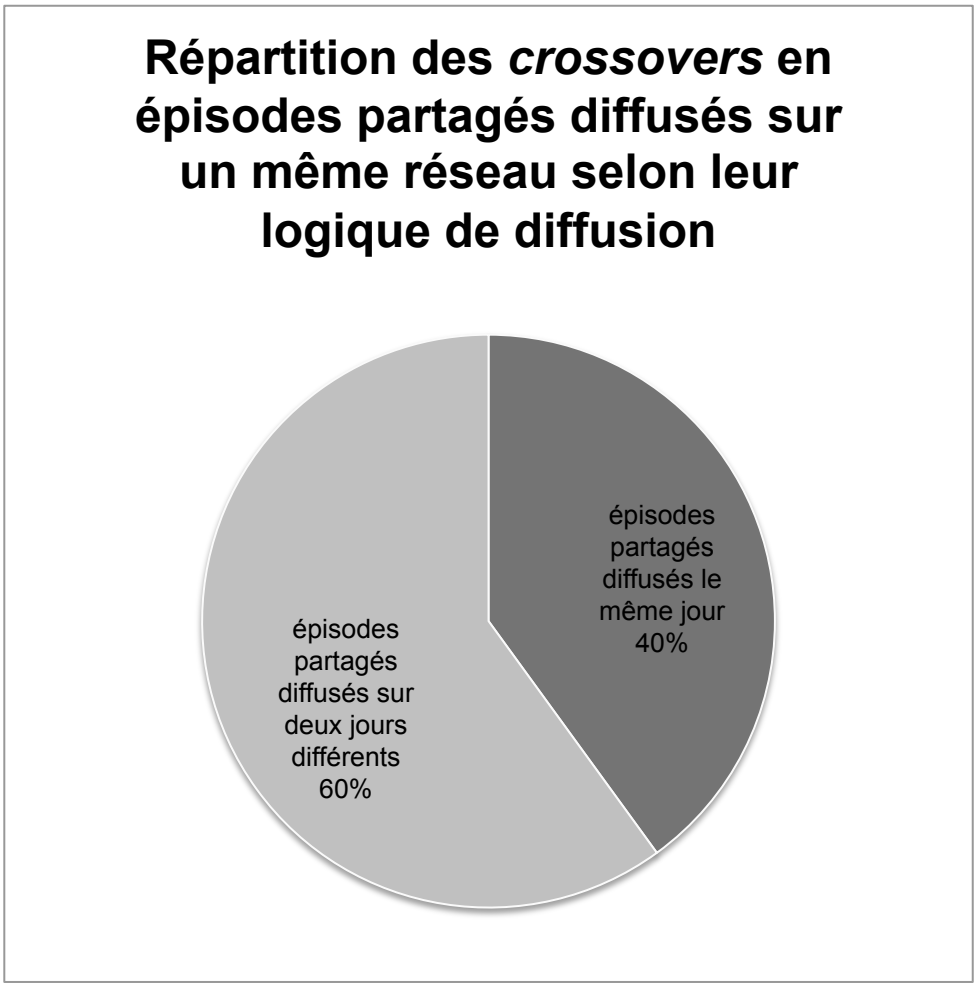

John Munch : un parcours télévisuel de Baltimore à New York
The X-Files
Apparition dans l'épisode « Unusual Suspects », 16 novembre 1997
L&O: TbJ
Munch apparaît, comme enquêteur de L&O: SVU, dans le crossover entre L&O et L&O: TbJ du 15 avril 2005.
The Beat
Apparition dans l'épisode « They Say It's Your Birthday », 28 mars 2000
L&O
Munch apparaît dans trois épisodes crossovers d'H: LOTS (7 février 1996, 12 novembre 1997 et 17 février 1999) et dans un crossover avec le spin off L&O: SVU le 18 février 2000.
L&O: SVU
Munch est un personnage récurrent depuis le 20 septembre 1999.
Arrested Development
Apparition dans l'épisode « Exit Strategy », 10 février 2006
H: LOTS
Munch a été un personnage récurrent, du 31 janvier 1993 au 21 mai 1999 et le 13 février 2000.
The Wire
Apparition dans l'épisode « Took », 17 février 2008
Légende :
-trait fin à double flèche : crossover
- trait épais à simple flèche : spin off
-Les simples apparitions (ellipses) sont différenciées des rôles créant de réels échanges entre les séries (carrés aux coins arrondis). Les trames grisées indiquent que John Munch faisait partie de la distribution régulière de la série.
Abréviations utilisées :
-H: LOTS = Homicide: Life on the Streets
-L&O = Law & Order
-L&O: SVU = Law & Order: Special Victims Unit
-L&O: TbJ = Law & Order: Trial by Jury

Annexes du chapitre 9
D'une série l'autre

Statistiques concernant le crossover à la télévision américaine




Répartition des *crossovers* en épisodes partagés selon les périodes susceptibles d'accueillir les sweeps
10
8
6
4
2
0
Janvier
Février
Mars
Avril
Mai
Juin
Juillet
Août
Septembre
Octobre
Novembre
Décembre
Période des Sweeps
Nombre de crossovers


Répartition des *crossovers* en épisodes partagés diffusés sur un même réseau selon leur logique de diffusion
épisodes partagés diffusés le même jour 40%
épisodes partagés diffusés sur deux jours différents 60%

Recensement des crossovers sous forme d'épisodes partagés dans notre corpus

Date de début	Date de fin	Premier épisode	Second épisode	Réseau(x)
2 février 1996	9 février 1996	« Charm City 1 / 2 », *Law & Order*	« For Good and Country », *Homicide : Life on the Street*	NBC
24 novembre 1996	26 novembre 1996	« Homecoming (1) », *Touched by an Angel*	« Homecoming (2) », *Promised Land*	CBS
21 septembre 1997	25 septembre 1997	« The Road Home (1) », *Touched by an Angel*	« The Road Home (2) », *Promised Land*	CBS
12 novembre 1997	14 novembre 1997	« Baby, It's You », *Law & Order*	« Baby, It's You », *Homicide : Life on the Street*	NBC
26 janvier 1998	9 février 1998	« Maternal Instincts », *Xena : Warrior Princess*	« Armageddon Now (1) », *Hercules : The Legendary Journeys*	Syndication / USA
27 avril 1998		« The Inmates », *Ally McBeal*	« Axe Murderer », *The Practice*	FOX / ABC
17 février 1999	19 février 1999	« Sideshow », *Law & Order*	« Sideshow », *Homicide : Life on the Street*	NBC
8 mai 1999		« End Game », *The Pretender*	« Grand Master (2) », *Profiler*	NBC
19 octobre 1999		« The Harsh Light of Day », *Buffy the Vampire Slayer*	« In the Dark », *Angel*	WB
16 novembre 1999	23 novembre 1999	« Bachelor Party », *Angel*	« Pangs », *Buffy the Vampire Slayer* / « I Will Remember You », *Angel*	WB
5 février 2000		« Spin Doctor », *The Pretender*	« Clean Sweep (2) », *Profiler*	NBC
18 février 2000		« Entitled 1 / 2 », *Law & Order : Special Victims Unit*	« Entitled 2 / 2 », *Law & Order*	NBC
19 février 2000		« Honor Among Strangers », *Martial Law*	« The Day of CLeansing », *Walker, Texas Ranger*	CBS

Du 29 février au 9 mai 2000		*Crossover* complexe réparti sur quatre épisodes de *Buffy the Vampire Slayer* et *Angel* : « Who Are You » (ép. IV, 16) de *Buffy*, « Five by Five » (ép. I, 18) et « Sanctuary » (ép. I, 19) d'*Angel* et « The Yoko Factor » (ép. IV, 20) de *Buffy*		WB
14 novembre 2000		« Fool For Love », *Buffy the Vampire Slayer*	« Darla », *Angel*	WB
11 février 2001	12 février 2001	« The Day After », *The Practice*	« Chapter Thirteen », *Boston Public*	ABC / FOX
11 mars 2001	12 mars 2001	« Gideon's Crossover », *The Practice*	« Flashpoint », *Gideon's Crossing*	ABC
25 avril 2002	29 avril 2002	« Brothers and Sisters », *ER*	« Unleashed », *Third Watch*	NBC
27 avril 2002	2 mai 2002	« Shell Game », *The District*	« Doublecrossover », *The Agency*	CBS
7 novembre 2004	8 novembre 2004	« What Happens in Vegas Dies in Boston », *Crossing Jordan*	« Two of A Kind », *Las Vegas*	NBC
18 février 2005		« In the Family Way (1) », *Third Watch*	« Half Life (2) », *Medical investigation*	NBC
13 avril 2005	15 avril 2005	« Tombstone 1 / 2 », *Law & Order*	« Skeleton 2 / 2 », *Law & Order : Trial by Jury*	NBC
3 mai 2005		« Night 1 / 2 », *Law & Order : Special Victims Unit*	« Day 2 / 2 », *Law & Order : Trial by Jury*	NBC
27 septembre 2005	28 septembre 2005	« Design 1 / 2 », *Law & Order : Special Victims Unit*	« Flaw 2 / 2 », *Law & Order*	NBC
2 octobre 2005	3 octobre 2005	« Luck Be A Lady », *Crossing Jordan*	« Double Down, Triple Threat », *Las Vegas*	NBC
7 novembre 2005	9 novembre 2005	« Felony Flight », *CSI Miami*	« Manhattan Manhunt », *CSI New York*	CBS
8 novembre 2007		« Who & What », *CSI : Cime Scene Investigation*	« Where & Why », *Whitout A Trace*	CBS
5 février 2009		« Beat Your Heart Out », *Grey's Anatomy*	« Acceptance », *Private Practice*	ABC

Annexes du chapitre 10
De la citation à l'allusion : l'esthétique du centon

Quelques exemples d'insertions de citations-répliques dans la série Dream On

Les exemples que nous avons choisis sont issus de trois épisodes différents de *Dream On* (idem). Par souci de clarté, nous les avons présentés selon la typologie de notre exposé plutôt que par épisodes.

I. Les séquences binaires.

A. Exemple n°1.

Extrait de l'épisode « Beam Me Up, Dr Spock » (épisode VI, 6), diffusé sur Canal Jimmy le 23 février 2003.



22:07:06:006
Martin salue Christine de façon circonspecte.



22:07:07:007

B. Exemple n°2.

Extrait de l'épisode « Finale » (épisode VI, 26), diffusé sur Canal Jimmy le 18 mai 2003.

© Tous droits réservés INA
Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



22:41:14:014
Martin décide de filmer sa demande en mariage pour la projeter dans l'avion.



22:41:22:022
Mais il a oublié d'enlever le capuchon de l'objectif.



22:41:23:023
"Coupez!"



22:41:27:027
Il reprend, mais des mouches le dérangent.



22:41:33:033
En faisant de grands gestes, il fait tomber un chandelier et met le feu à la nappe et à la serviette.



22:41:35:035
"Ça va. Coupez."



22:41:37:037
Martin reprend, sans bougie.

© Tous droits réservés INA

C. Exemple n°3.

Extrait de l'épisode « Finale with a Vengeance » (épisode VI, 27), diffusé sur Canal Jimmy le 1er juin 2003.



11:38:22:022
Martin cherche à retrouver son alliance, qu'il a égarée.



11:38:27:027



11:38:25:025
Il la trouve dans le tiroir.



11:38:28:028
"Eurêka !"

D. Exemple n°4.

Extrait de l'épisode « Finale with a Vengeance » (épisode VI, 27), diffusé sur Canal Jimmy le 1er juin 2003.



11:53:31:031



11:53:32:032
"The comedy is finished."

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

II. Les séquences ternaires.

A. Quand la citation-réplique trahit la réelle pensée de Martin Tupper.

1. Exemple n°5.

Extrait de l'épisode « Finale » (épisode VI, 26), diffusé sur Canal Jimmy le 18 mai 2003.



22:35:16:016
"et je n'ai pas l"intention de...



22:35:18:018
"...changer les choses"



22:35:16:016
"tout gâcher"

2. Exemple n°6.

© Tous droits réservés INA

Extrait de l'épisode « Finale with a Vengeance » (épisode VI, 27), diffusé sur Canal Jimmy le 1er juin 2003.



11:31:37:037
Martin se saisit de l'autorisation de réanimation et dit : "Judith, on devrait peut-être...

11:31:38:038



11:31:40:040
"... en discuter avant."



3. Exemple n°7.

Extrait de l'épisode « Finale with a Vengeance » (épisode VI, 27), diffusé sur Canal Jimmy le 1er juin 2003.



11:35:53:053



11:35:57:057
« On va fêter un mariage, un mariage aujourd'hui. »

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



11:36:00



11:36:14:014
« Oooh, flûte ! »



11:36:12:012



11:36:17:017



11:36:13:013

© Tous droits réservés INA

B. Quand la citation-réplique présente les différents choix qui s'offrent à Martin Tupper. Exemple n° 8.

Extrait de l'épisode « Finale » (épisode VI, 26), diffusé sur Canal Jimmy le 18 mai 2003.



22:42:28:028
Judith est rentré et demande à Martin ce qu'il faisait. Il ment, disant qu'il préparait son toast. Elle veut l'entendre.



22:42:29:029
"A un nouveau monde plein de vilains et de monstres!""



22:42:33:033
"A Glenn et Helen pour leur délicieuse cuisine"



22:42:35:035
Phrase incompréhensible en espagnol.



22:42:38:038
Il improvise un toast.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)

Citation d'ER dans l'épisode « Liar, Liar » de Chicago Hope

Ces photogrammes sont issus d'une rediffusion d'*ER / Urgences* le 9 mai 2005 sur France 2 et de celle de *Chicago Hope / Chicago Hope : La Vie à tout prix* le 19 mars 2003 sur Série-Club (première diffusion française de « Liar, Liar »)..



18:01:51:051

Le nom de la série apparaît dans un cadre qui recule peu à peu et diminue. En version originale, ce cadre comporte les deux lettres ER.



22:18:18:018

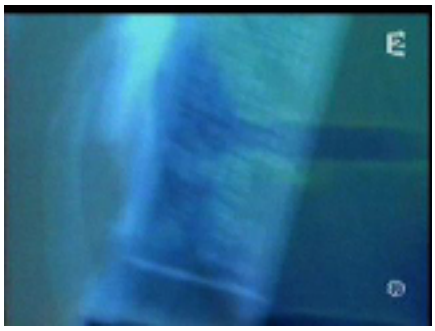
Conformément à son "modèle", le clip de Chicago Hope présente les lettres CH, initiales de "Chicago Hope".



18:01:51:051



22:18:18:018



18:01:51:051

Un plan flou sur un appareil de mesure, dans les tons bleutés. Le cadran est rectangulaire.



22:18:19:019

Un plan flou sur un appareil de mesure, dans les tons verts. Le cadran est rond.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



18:01:52:052
Le cadran apparaît nettement dans les tons verts.



22:18:19:019
Le cadran apparaît plus nettement, toujours dans les tons verts.



18:01:54:054
Plan sur les mains des soignants, dans les tons bleus.



22:18:20:020
Plan sur les mains des soignants, dans les tons verts.



18:01:55:055
Plan jouant sur la forme rectangulaire des dossiers des patients, dans les tons bleus.



22:18:21:021
Plan jouant sur la forme rectangulaire d'un cadran, dans les tons verts.



18:01:56:056
Le titre réapparaît dans le même cadre qu'au début. [rappel : dans la VO, il s'agit des deux lettres ER]



22:18:22:022
Dans la parodie, le flash a lieu en premier.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



18:01:57:057

Il y a un effet de flash sur le titre de la série à l'écran.



22:18:22:022



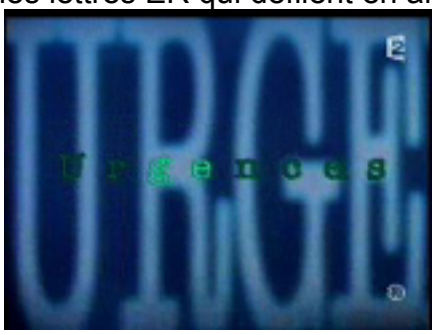
18:01:58:058

La signification du titre intégral [Emergency Room] apparaît en caractères plus petits, verts et noirs, sur les lettres ER qui défilent en arrière plan.



22:18:22:022

Le nom réel de la série [Chicago Hope] apparaît en caractères plus petits, verts et noirs.



18:01:59:059

Le fond passe du vert au bleu.



22:18:23:023

Les lettres CH apparaissent derrière l'incrustation Chicago Hope. Le plan est vert.



18:02:00



22:18:23:023

Le fond passe du vert au gris.

© Tous droits réservés INA



18:02:01:001
Les soignants poussent un brancard en courant.



22:18:25:025
Un secouriste pousse un brancard en courant.



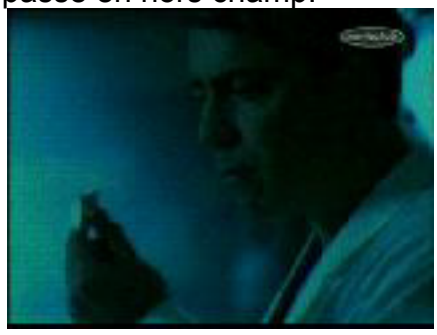
18:02:04:004
Le docteur Mark Greene recule sur une chaise à roulettes pour voir ce qui se passe en hors champ.



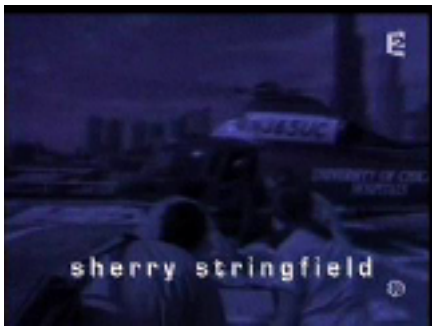
22:18:27:027
Le docteur Kate Austin recule sur une chaise à roulettes pour voir ce qui se passe en hors champ.



18:02:05:005
Le docteur Doug Ross, de profil, regarde en hors champ vers la gauche.



22:18:28:028
Le docteur Aaron Schutt, de profil, regarde un objet dans le champ à gauche.



18:02:11:011
Arrivée d'un patient par hélicoptère.



22:18:30:030
Le docteur Diane Grad regarde vers la droite.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



18:02:11:011
Le docteur Lewis de face regarde légèrement vers la droite.



22:18:30:030
Arrivée d'un patient par hélicoptère.



18:02:15:015



22:18:37:037
Aaron Schutt et Philip Watters marchent dans les couloirs de l'hôpital.



18:02:16:016
Le docteur Benton fait un geste de karaté.



22:18:37:037



18:02:18:018
Doug Ross marche dans les couloirs de l'hôpital.



22:18:38:038
Philip Watters fait le même geste que le docteur Benton dans *ER*.

© Tous droits réservés INA



18:02:19:019



22:18:38:038



18:02:21:021

Le docteur Benton se dirige vers la porte de la salle dans laquelle il se trouve en se rapprochant de la caméra.



22:18:39:039

Le docteur Jack McNeil se dirige vers la porte de la salle dans laquelle il se trouve en se rapprochant de la caméra.



18:02:23:023

Il regarde à droite, puis à gauche.



22:18:39:039

Il regarde à droite puis à gauche.



18:02:23:023

Flash lumineux.



22:18:41:041

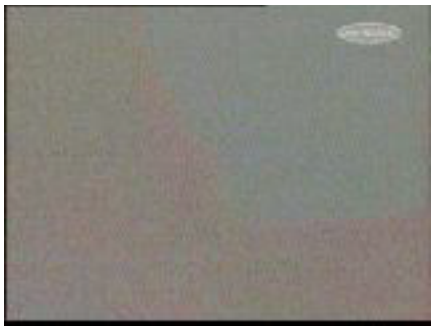
Les mots Chicago Hope sont incrustés sur un cadran.

© Tous droits réservés INA

Présentation effectuée par les moyens techniques de l'Inathèque de France (logiciel Mediascope)



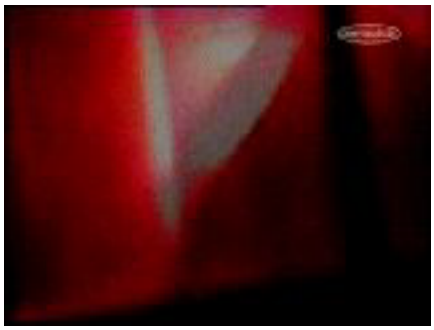
18:02:24:024
Retour du titre de la série.



22:18:42:042
Flash lumineux.



18:02:26:026
Radio d'un bras.



22:18:42:042
Flash rouge.



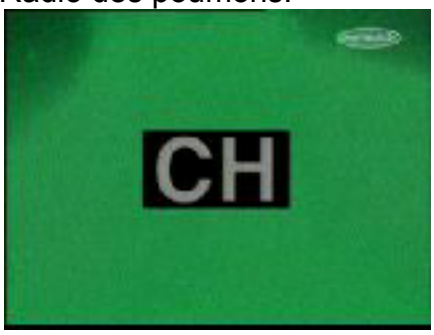
18:02:27:027
Flash rouge



22:18:42:042
Radio des poumons.



18:02:33:033
Clôture sur le titre dans un cadre.



22:18:44:044
Clôture sur les initiales de l'hôpital dans un cadre.

© Tous droits réservés INA

Table des matières

INTRODUCTION AU VOLUME D'ANNEXES 3

ANNEXES DU CHAPITRE PREMIER « UNTITLED » 5

HISTORIQUE DE LA DIFFUSION DE LA CASE LA TRILOGIE DU SAMEDI DE M6 PENDANT SES HUIT PREMIERES SAISONS 7

SAISON 1997-1998 7

SAISON 1998-1999 7

SAISON 1999-2000 8

SAISON 2000-2001 9

SAISON 2001-2002 10

SAISON 2002-2003 11

SAISON 2003-2004 12

SAISON 2004-2005 13

ORGANISATION DU PRIMETIME DE SERIE-CLUB SUR LA SAISON 2001-2002 14

ORGANISATION DU PRIMETIME DE SERIE-CLUB SUR LA SAISON 2002-2003 16

STATISTIQUES SUR LA REPARTITION DES TITRES PAR TYPE (EN %) 18

QUELQUES TITRES INTERTEXTUELS D'EPISODES DE SERIES APPARTENANT AU CORPUS 20

REFERENCES DES TITRES D'EPISODES DES QUATRE PREMIERES SAISONS DE DESPERATE HOUSEWIVES 41

ANNEXES DU CHAPITRE 2 SERIES A "CREDITS" 47

GENERIQUES DE SERIES TELEVISEES RECOMPENSEES AUX EMMY AWARDS 49

QUELQUES PROCEDES LIES A LA TYPOGRAPHIE DANS LES GENERIQUES DE SERIES TELEVISEES 50

MONK 50

CSI MIAMI 51

ALIAS 52

TABLEAUX SYNOPTIQUES DES GENERIQUES DE LA SERIE OZ 54

PREMIERE SAISON. 54

DEUXIEME SAISON. 56

TROISIEME SAISON. 60

LES DIFFERENTES VERSIONS DU GENERIQUE D'HOMICIDE : LIFE ON THE STREET 64

TABLEAU SYNOPTIQUE DES GENERIQUES DES DIFFERENTES PRODUCTIONS DE LA FRANCHISE « LAW AND ORDER » **66**

APERÇU DE QUELQUES CLIPS DE MAISONS DE PRODUCTION **68**

APERÇU DES CHANGEMENTS INTERVENUS DANS LE CLIP DE STEPHEN J. CANNELL PRODUCTIONS **70**

ANNEXES DU CHAPITRE 3 « PRECEDEMMENT DANS… » **75**

QUELQUES EXEMPLES DE CHANGEMENTS DE VOIX DANS LE PREGENERIQUE D'ANGEL **77**

ANNEXES DU CHAPITRE 4 L'EPIGRAPHE EST AILLEURS **79**

ÉPIGRAPHES-SLOGANS DE THE X FILES **81**

ÉPIGRAPHES-SLOGANS ET EPIGRAPHES-CITATIONS DE MILLENNIUM **84**

LES EPIGRAPHES-SLOGANS 84

LES EPIGRAPHES-CITATIONS 84

Saison 1 84

Saison 2 86

Saison 3 89

ÉPIGRAPHES-CITATIONS DE THE WIRE **91**

ÉPIGRAPHES DE LA PREMIERE SAISON 91

ÉPIGRAPHES DE LA DEUXIEME SAISON 92

ÉPIGRAPHES DE LA TROISIEME SAISON 93

ANNEXES DU CHAPITRE 5 « FROM TV, WITH LOVE » **95**

RECENSEMENT DES EPISODES DEDICACES DANS LE CORPUS **97**

TEXTE INTRODUCTIF DE L'EPISODE « ISAAC & ISHMAËL » **104**

LISTE DES REMERCIEMENTS EXCEPTIONNELS DANS OZ **107**

ANNEXES DU CHAPITRE 7 « STICK AROUND ! » **111**

RECENSEMENT DES SEUILS INTERNES DANS THE X-FILES A TRAVERS QUELQUES EPISODES **113**

« PILOT » 113

« DEEP THROAT », SAISON 1 114

« REVELATIONS », SAISON 3 114

« TRAVELERS », SAISON 5 115

« FIGHT CLUB », SAISON 7 115

RECENSEMENT DES SEUILS INTERNES DANS MILLENNIUM A TRAVERS QUELQUES EPISODES **116**

« PILOT » 116

« GEHENNA » 116

« DEAD LETTERS » 117
« THE JUDGE » 117
« 5-2-2-6-6-6 » 118
« KINGDOM COME » 119
RELEVE DES SEUILS INTERNES DANS QUELQUES EPISODES DE LAW & ORDER 120
« KISS THE GIRLS AND MAKE THEM DIE » (EP. I, 4) 120
« EMBEDDED » (EP. XIV, 8) 122
RELEVE DES SEUILS INTERNES DANS L'EPISODE PILOTE DE 24 124

ANNEXES DU CHAPITRE 8 RHETORIQUE DU SPIN OFF 129

RELEVE HISTORIQUE DES SPIN OFFS A LA TELEVISION AMERICAINE 131
FONCTIONNEMENT RHETORIQUE D'UNE SERIE DERIVEE 136
QUELQUES EXEMPLES DE DERIVATIONS DANS LES PREMIERES DECENNIES DE LA TELEVISION AMERICAINE 137
GENERIQUE DE LAW & ORDER 139
GENERIQUE DE LAW & ORDER : SPECIAL VICTIMS UNIT 146
GENERIQUE DE LAW & ORDER : CRIMINEL INTENT 154
GENERIQUE DE CRIME AND PUNISHMENT 161
MONDES FICTIFS CONSTRUITS PAR CERTAINS CREATEURS DE TELEVISION 169

ANNEXES DU CHAPITRE 9 D'UNE SERIE L 'AUTRE 173

STATISTIQUES CONCERNANT LE CROSSOVER A LA TELEVISION AMERICAINE 175
RECENSEMENT DES CROSSOVERS SOUS FORME D'EPISODES PARTAGES DANS NOTRE CORPUS 177

ANNEXES DU CHAPITRE 10 DE LA CITATION A L 'ALLUSION : L 'ESTHETIQUE DU CENTON 179

QUELQUES EXEMPLES D'INSERTIONS DE CITATIONS-REPLIQUES DANS LA SERIE DREAM ON 181
I. LES SEQUENCES BINAIRES. 181
A. Exemple n°1. 181
B. Exemple n°2. 181
C. Exemple n°3. 183
D. Exemple n°4. 183
II. LES SEQUENCES TERNAIRES. 184
A. Quand la citation-réplique trahit la réelle pensée de Martin Tupper. 184
1. Exemple n°5. 184
2. Exemple n°6. 184

3. Exemple n°7. 185

B. Quand la citation-réplique présente les différents choix qui s'offrent à Martin Tupper. Exemple n° 8. 187

CITATION D'ER DANS L'EPISODE « LIAR, LIAR » DE CHICAGO HOPE **188**

TABLE DES MATIERES **195**

Résumé

Les séries télévisées dramatiques américaines contemporaines (1990-2005) ont développé un mode de communication spécifique avec les téléspectateurs, fondé sur la construction d'une connivence entre le public et le programme, que nous étudierons en utilisant les principes de la rhétorique épidictique. Deux axes sont particulièrement importants et font l'objet d'une attention particulière : les seuils (titres, génériques, épigraphes, etc.) et les phénomènes d'intertextualité et de transtextualité.

Les premiers sont devenus des lieux de jeu entre les producteurs du discours (chaînes, créateurs, producteurs exécutifs, scénaristes) et le public : oscillant entre normes industrielles et dynamisme créatif personnel, ils accompagnent les téléspectateurs dans leur entrée et leur sortie de la série et manifestent de forts enjeux marketing.

Les phénomènes d'intertextualité et de transtextualité sont d'abord le spin off et le crossover, mais aussi tout le continuum des procédés de citation et de référence qui aboutissent à la constitution d'un texte-centon. Ils finissent par faire de la série télévisée un palimpseste, dans lequel chaque texte est l'écho de mille autres textes, d'événements de notre contemporanéité et nous rappelle les situations de notre vie.

La série télévisée devient ainsi un **rituel**, non seulement de consommation (regarder son épisode chaque semaine), mais aussi au sens que la rhétorique épidictique donne à ce mot : elle permet de créer une communauté réunie autour de valeurs partagées.

Mots-clés : sémiologie ; rhétorique ; discours épidictique ; stylistique ; série télévisée américaine ; États-Unis ; seuils, intertextualité ; transtextualité : spin off : crossover ; palimpseste ; centon.

Just « available brain time » ?
Rhetoric and semiostylistics of US TV dramas between 1990 and 2005

Abstract

Contemporary US TV dramas (from 1990 to 2005) have developed a specific communication process with their viewers, based on a strong proximity established between the audience and the program. In studying this issue we will apply the principles of the epideictic rhetoric.

Two aspects are especially relevant and will thus receive particular attention: first the thresholds à la Genette (titles, opening credits, taglines, etc.), then the phenomena of intertextuality and transtextuality.

Thresholds have become the *loci* of a game between the discourse producers (networks, creators, executive producers, writers) and the audience: navigating between industrial conventions and personal creative dynamism, they go alongside the TV viewer in its entrance and its exit of the series and embody significant marketing issues.

The phenomena of intertextuality and transtextuality, on the other hand, are particularly apparent in both the spinoff and the crossover, as well as in a continuum of processes ranging from quotes to references. Altogether they lead to the constitution of a text-cento. Ultimately, they transform TV shows into a palimpsest, in which each text echoes thousands of other texts, key events of our contemporaneousness as well as reminders of the audience's own life.

In summary, TV shows have become a **ritual** in their own right, not only of consumption (watching an episode a week), but also in the sense that epideictic rhetoric gives to the concept: they create a community united around shared values.

Key words : semiotics ; rhetoric ; epideictic discourse ; stylistics ; US TV series ; drama ; United States of America ; thresholds ; intertextuality ; transtextuality ; spinoff ; crossover.

École Doctorale Concepts et Langages, Maison de la Recherche de l'Université Paris IV-Sorbonne, 28 rue Serpente, 75006 PARIS

Discipline : Langue française