



HAL
open science

Télévision et sérialité : éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels

Stéphane Benassi

► **To cite this version:**

Stéphane Benassi. Télévision et sérialité : éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels. Sociologie. Université Paul Verlaine - Metz, 1998. Français. NNT : 1998METZ002L . tel-01775868

HAL Id: tel-01775868

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775868>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département Communication et Arts du Spectacle

TELEVISION ET SERIALITE

Eléments pour une typologie des genres
fictionnels télévisuels

Thèse pour un Doctorat

Présentée et soutenue par Stéphane BENASSI

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 151540 4

Directeur de thèse : Monsieur Noël NEL

Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication
à l'Université de Metz

Janvier 1998

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1998009L
Cote	L/Mz 98/2
Loc.	Magasin

UNIVERSITE DE METZ

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département Communication et Arts du Spectacle

TELEVISION ET SERIALITE

**Eléments pour une typologie des genres
fictionnels télévisuels**

Thèse pour un Doctorat

Présentée et soutenue par Stéphane BENASSI

Directeur de thèse : Monsieur Noël NEL

**Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication
à l'Université de Metz**

Janvier 1998

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à exprimer ma profonde reconnaissance à Monsieur le Professeur Noël NEL, et à le remercier pour la qualité de ses conseils, pour ses encouragements et sa très grande disponibilité.

Je souhaite également dire ma sympathie à Messieurs Pierre Beylot et Jean-François Diana pour leur soutien moral.

Un grand merci aussi à mes parents et amis.

Enfin, je ne saurais assez remercier Catherine pour sa patience et son soutien de chaque instant, ni notre fils Grégoire dont la naissance est venue éclairer les derniers mois de la rédaction de cette thèse.

AVERTISSEMENTS

- Le plan suit la numérotation universelle. La table générale des matières se trouve au début de la thèse.
- La numérotation des notes de bas de page recommence à chaque chapitre.
- Les titres et références des ouvrages cités sont repris dans la bibliographie en fin de thèse. Dans le corps du texte, il est seulement fait mention du nom de l'auteur, de l'année de parution de l'ouvrage et du numéro de page.
- Les titres des émissions et fictions télévisuelles citées apparaissent en caractères gras dans le corps du texte et sont repris dans un index en fin de thèse.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	9
Première partie : LA FICTION TELEVISUELLE COMME GENRE	
(le territoire de la fiction télévisée en France de 1950 à nos jours)	29
<i>Chapitre 1 : Les difficultés à définir la notion de genre télévisuel.</i>	
	30
1.1. — La genericité comme fondement à une critique de la fiction télévisée.	31
1.1.1. — Peut-on être téléphile ?	31
1.1.2. — Pour une critique de la fiction télévisuelle.	35
1.2. — Quelles classifications génériques à la télévision ?	42
1.3. — Les classifications génériques endogènes.	46
1.3.1. — Classifications génériques endogènes des chaînes privées.	47
1.3.2. — Classifications génériques endogènes des chaînes publiques.	55
1.3.3. — Les difficultés du choix d'un vocabulaire classificatoire.	75
1.4. — Les classifications génériques exogènes.	86
1.4.1. — L'exemple de Radio-Cinéma-Télévision/Télérama.	89

1.4.2. — 1950-1955 : une classification générique dichotomique.	95
1.4.3. — Classification des premières formes fictionnelles.	106
1.4.4. — Evolution et stabilisation du vocabulaire classificateur des fictions télévisuelles.	131
1.5. — La fiction comme un genre télévisuel.	139
<i>Chapitre 2 : Origines des principaux genres fictionnels de la télévision.</i>	143
2.1. — La dramatique vidéo en direct : premier genre fictionnel télévisuel.	144
2.1.1. — Une catégorie interne : la dramatique vidéo.	145
2.1.2. — La place de la fiction dans la triple mission de la télévision des origines.	152
2.1.3. — La fiction et le direct.	155
2.2.3. — Entre théâtre et cinéma : vie et mort de la dramatique vidéo.	177
2.2. — Le feuilleton et de la série.	203
2.2.1. — Deux catégories externes .	203
2.2.2. — Apparition et évolution du feuilleton et de la série.	206

<i>Chapitre 3 : Téléfilm, feuilleton et série : les trois formes naturelles de la fiction télévisée actuelle.</i>	227
3.1. — Définition des grandes lignes de chacune des trois formes naturelles .	228
3.1.1. — Les fictions uniques.	236
3.1.2. — Les fictions plurielles.	244
— La mise en feuilleton.	
— La mise en série.	
3.2. — Illustration par genre et mise en évidence de sous-genres .	257
3.2.1. — Le téléfilm.	257
3.2.2. — Le feuilleton.	281
3.2.3. — La série.	314
Deuxième partie : LA FICTION A EPISODES DANS LE MEDIA TELEVISION	345
<i>Chapitre 4 : Les emprunts de la fiction télévisuelle aux autres médias.</i>	346
4.1. — Emprunts de la fiction télévisuelle au feuilleton de la presse écrite.	349
4.1.1. — Repères historiques.	349
4.1.2. — Emprunts diégétiques/emprunts narratifs.	363
4.2. — Emprunts de la fiction télévisuelle aux feuilletons et séries cinématographiques.	368

4.3. — Emprunts de la fiction télévisuelle au feuilleton radiophonique.	373
<i>Chapitre 5 : Les innovations dans le média télévision.</i>	379
5.1. — Les limites de la logique éditoriale des fictions de la télévision.	380
5.1.1. — Mise en modules.	385
5.1.2. — Mise en paradigmes.	401
5.2. — Hybridation des genres fictionnels de la télévision.	405
5.2.1 — Genres fictionnels.	410
5.2.2. — Genres associant fictionnel et factuel.	414
5.2.3. — Genres associant fictionnel et virtuel.	418
5.2.4. — Genres associant fictionnel, factuel et virtuel.	423
<i>Chapitre 6 : Approche économique de la fiction télévisuelle.</i>	428
6.1. — Une stratégie contractuelle.	432
6.1.1. — Promesses paratextuelles.	432
6.1.2. — Promesses transtextuelles.	435
6.1.3. — Promesses hypertextuelles.	441
6.2. — Une stratégie de programmes.	446
6.3 — Une stratégie de programmation.	448

CONCLUSION	453
Index des émissions citées.	458
Références bibliographiques.	469

INTRODUCTION

La fiction comme genre télévisuel

Qu'est-ce qu'un genre télévisuel ? Depuis quelques années déjà, bon nombre de chercheurs se sont penchés sur la question sans toutefois parvenir à y apporter de réponse définitive, rencontrant les mêmes problèmes que leurs prédécesseurs qui s'étaient intéressés aux genres littéraires et cinématographiques. Notre propos ne sera pas ici de vouloir remédier à cette incapacité d'opérer une détermination générique, mais plutôt, partant de la mise en évidence de quelques éléments propres à définir différents types de fictions télévisuelles, *d'apporter une méthodologie* qui peut-être sera applicable à l'ensemble de la production de la télévision. Les lignes qui suivent ayant pour objet les seules fictions réalisées et diffusées par et pour la télévision, nous nous garderons donc d'accentuer le débat sur la détermination des différents genres télévisuels.

Le problème de la détermination générique des formes télévisuelles se pose on le sait depuis plusieurs années, à plusieurs niveaux de l'émission et de la réception. Il se pose pour les chercheurs en communication qui furent les premiers à le soulever, pour les journalistes de la presse de télévision et donc pour leurs lecteurs (les téléspectateurs) et il se pose aussi pour les responsables des chaînes. Ainsi Jean Libon, concepteur et coproducteur du magazine *Strip Tease*, avouait-il lors d'un entretien qu'il nous accorda le 12 avril 1996, qu'il avait lui-même des difficultés à faire la différence entre documentaire et reportage. « Nous appartenons depuis six mois au secteur *documentaire* de France 3 », précisait-il, « alors qu'il y a encore neuf mois, nous appartenions au secteur *enquêtes et reportages* de la RTBF ».

François Jost et Gérard Leblanc¹ se sont posé la question de savoir quel besoin éprouvaient les chaînes de télévision à «classer et à regrouper les émissions en fonction de quelques caractères communs » (1994, p. 51) et se sont aperçus que cette volonté classificatoire était différente selon que l'on se plaçait dans la perspective d'une chaîne privée ou dans celle du service public. «Pour la télévision privée », expliquent-ils, « le genre est ce qui permet à la fois d'anticiper sur les réactions du public et de standardiser la production, deux objectifs fondamentaux pour satisfaire les vœux des publicitaires » (1994, p. 51). « Du côté de la télévision publique (...), la nécessité du genre est d'abord inscrite dans le cahier des charges, dans la mesure où celui-ci doit d'une part répondre aux trois missions fondamentales : informer , distraire, cultiver, et, d'autre part, plus précisément, fixer un pourcentage annuel d'émissions d'un type déterminé » (1994, p. 52).

La solution de facilité serait peut-être de considérer comme genres télévisuels les catégories déterminées par Médiamétrie pour effectuer ses mesures d'audience. Nous pourrions de cette façon, à la suite de Régine Chaniac², distinguer les huit genres télévisuels suivants : *fiction, divertissement, information, magazines / documentaires, sport, jeunesse, théâtre / musique classique* et *publicité*, toutes les émissions qui ne sont pas classables dans l'une de ces catégories (par exemple les émissions religieuses) étant regroupées sous l'appellation *autre* . Notre but

1 - **La télévision française au jour le jour**, Anthropos/INA, Paris, 1994.

2 - **La télévision de 1983 à 1993. Chronique des programmes et de leur public**, INA/La Documentation Française, Paris, 1994.

n'étant pas d'accentuer le débat sur la détermination des différents genres télévisuels, mais de nous intéresser aux seules fictions réalisées et diffusées par et pour la télévision, nous nous contenterons de cette classification générique des émissions, en précisant toutefois qu'elle n'est ni la seule ni la meilleure des classifications possibles. Il est en effet légitime de suivre Guy Lochard et Henri Boyer, lorsqu'ils constatent dans leur "radiographie du télévisuel"³ que « la réflexion théorique sur les genres télévisuels est obscurcie par la prégnance de nomenclatures professionnelles qui relèvent de logiques de classification très hétérogènes. » La classification que nous avons arbitrairement choisie comme point de départ à notre réflexion présente toutefois un avantage, celui de servir de base à la mesure de l'audience et donc de toucher au *nerf de la guerre* de la télévision : son aspect commercial.

Nous ne perdrons cependant pas de vue les propos de Jean-Marie Schaeffer⁴ qui nous incite à distinguer entre deux types de classifications : les « noms génériques endogènes » et les « noms génériques exogènes », mais nous plaiderons toutefois volontiers à sa suite « pour des frontières floues et mouvantes » et nous nous accorderons « le droit de les traverser ou de les ignorer de temps en temps ». Nous nous permettrons également de convoquer Noël Nel qui précise que « dans l'état actuel de son développement, la télévision française mêle la totalité des régimes scopiques

3 - *Notre écran quotidien. Une radiographie du télévisuel*, Dunod, coll. Société, Paris, 1995, p. 101.

4 - *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989, p. 77.

disponibles, les régimes iconiques et les régimes idoliques, soit les images du réel, de la fiction et du virtuel, dans le cadre de configurations dominées par l'orientation phatique de la présentation »⁵.

« Posée de vieille date pour tous les modes d'expression plastiques ou verbaux, et toujours remise sur l'ouvrage, la question des genres réclame un détour explicatif » précisent Lochard et Boyer (1995, p. 100), nous incitant ainsi à reprendre et à approfondir leur démarche. « Un genre est à la télévision, comme dans d'autres pratiques culturelles, un moyen d'établissement avec le destinataire d'un *contrat de lecture* qui encadre son attitude de réception mais aussi, rétrospectivement, le travail de production des messages émis. Même s'il n'en a pas conscience, un téléspectateur adopte donc, après un prélèvement d'indices dans le péri-texte (les annonces, le générique...) ou le texte (verbal, visuel) de l'émission, une position de lecture qui oriente, en vertu d'un accord implicite, ses attentes et ses attitudes », poursuivent les deux auteurs (1995, p. 100). Il semble pourtant que le *contrat de lecture* cher aux sémiologues ne soit pas si clair que cela et aujourd'hui encore, bon nombre de personnes (y compris certains journalistes) font la confusion entre reportage et documentaire, entre feuilleton et série. Nous nous efforcerons donc, dans un premier temps, d'entamer à la suite de Jost et Leblanc, une réflexion sur la définition de la notion de genre télévisuel, avant de mettre en évidence certains éléments propres à établir une *typologie des genres fictionnels* de la

5 - Nel (Noël), **Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles**, in *Réseaux* N° 81 , "Le genre télévisuel", CNET, janvier-février 1997, p. 38-39.

télévision. « Le genre est, en fait, au carrefour de deux logiques », expliquent encore Jost et Leblanc (1994, p. 55-56) : « une logique de programmation : c'est à la fois l'outil qui permet de se conformer au cahier des charges et l'instrument d'action sur le public puisque, en faisant correspondre tel programme et certains caractères propres à un genre déterminé, le programmeur s'appuie sur l'idée qu'il peut prévoir les réactions du public ; une logique spectatorielle : dans la mesure où la réception comme la compréhension dépendent largement de stéréotypes, le téléspectateur n'accorde pas la même valeur à ce qu'il voit selon qu'il range l'émission sous telle ou telle étiquette générique ». Cette double logique de programmation / réception mise en évidence par Jost et Leblanc sera au centre de notre approche de la notion de *noms génériques* (*endogènes* : liés à la programmation et *exogènes* : liés à la réception) de la télévision.

Partant de la constatation que fait Robert Scholes en parlant des genres littéraires, il est possible d'affirmer que « le fait d'oeuvrer à l'établissement d'une poétique distincte pour la fiction implique qu'elle est reçue en tant que genre distinct, avec ses propres caractéristiques, ses propres problèmes et ses propres potentialités. »⁶ Il semblerait qu'à la télévision, le genre de la fiction soit celui qui présente le moins d'ambiguïté et suscite le moins de débats, même si le problème du mélange entre factuel et fictionnel au sein de *genres mixtes*⁷ par le moyen de la *feintise* chère à François Jost⁸ se soit maintes fois posé et mérite que l'on y revienne

6 - *Théories des genres*, Seuil, coll. Points, Paris, 1986, p. 78.

7 - *Reality shows* et *docudramas* sont des exemples de ces "genres mixtes".

8 - *Le feint du monde*, *Réseaux* N° 72-73, p. 163-175.

dans cette étude. La véritable problématique, celle qui nous intéressera ici, consiste plutôt à savoir de quelle façon nous pouvons définir les "sous-genres" de la catégorie fiction déterminée par Médiamétrie⁹, "sous-genres" que nous nommerons *genres fictionnels télévisuels*. Notre première étape sera donc de tenter de définir ce qu'est un genre fictionnel télévisuel.

Téléfilm, feuilleton et série : les trois "formes naturelles" de la fiction télévisée

Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, il apparaît clairement à la lecture des magazines de télévision (classification générique exogène) ainsi qu'à celle des grilles de programmes (classification générique endogène), que les fictions conçues pour la télévision ne sont actuellement classées qu'en trois catégories : le *téléfilm*, le *feuilleton* et la *série*, et non en *genres* multiples comme c'est le cas pour les films de cinéma. On peut donc penser que ce sont ces trois catégories — elles même subdivisibles en plusieurs sous-catégories — qui font office de genres et c'est en tant que tels que nous les aborderons dans notre étude. En empruntant la formule de Goethe reprise par Karl Viëtor dans **Théories des genres littéraires** (Seuil, coll. Points, Paris, 1986, p. 11), nous considérerons le *téléfilm* (fiction télévisuelle unitaire), le

9 - Il faut préciser que Médiamétrie inclut dans cette catégorie les films de cinéma diffusés par la télévision. Dans l'ensemble de cette étude, nous nous bornerons à ne tenir compte que des *fictions télévisuelles*, c'est-à-dire l'ensemble des fictions produites et réalisées pour la télévision.

feuilleton (forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur) et la *série* (forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre) comme étant les *trois « formes naturelles »* de la fiction télévisuelle et tenterons d'apporter quelques éléments propres à définir une *typologie des genres fictionnels télévisuels* qui servira de base à l'ensemble de cette étude. L'élaboration d'une telle typologie ne sera bien entendu possible qu'en prenant pour point de départ un ensemble de textes proposant différentes approches théoriques des genres littéraires et des genres cinématographiques, la fiction télévisée tenant autant du roman, du roman-feuilleton ou du théâtre que du film de cinéma. D'autre part, la notion de sérialité étant au centre de la classification générique des fictions télévisées, il semble indispensable de prendre en compte l'évolution historique de la fiction sérielle, tout en se demandant à la suite de Noël Nel « quels sont les éléments clés de la sérialité ? » (*CinémAction* n° 57, p. 62). Nous tenterons de répondre à cette question en abordant les genres fictionnels de la télévision d'un point de vue sémiologique et narratologique.

Les genres fictionnels de la télévision sont issus de catégories internes et de catégories externes

Dès ses premières heures d'émissions au sortir de la seconde guerre mondiale, la Télévision Française s'affirme comme le produit d'un *double héritage* : celui de la *radio* pour l'information et le divertissement et celui du *cinéma* pour la fiction, la RTF n'ayant à cette époque ni genres ni formats fictionnels qui lui soient propres.

La dramatique vidéo

Les directeurs de programmes se rendent rapidement compte que le public, pour qui la télévision est bien souvent "le cinéma à domicile", veut surtout voir de la fiction sur son petit écran. La diffusion des films du commerce étant restreinte - du fait du refus de certains producteurs de cinéma qui craignent la concurrence - la télévision se trouve dans l'obligation de créer son propre moyen d'expression fictionnelle. Elle le trouvera dans *la dramatique vidéo* .

Avec elle, la télévision se dote dès ses débuts d'une forme fictionnelle qui lui est propre, et que l'on peut considérer comme étant le *premier genre fictionnel télévisuel* de l'histoire. Pourtant, même si elle possède déjà ses techniciens, ses réalisateurs et ses producteurs qui voient en elle une forme d'expression neuve, la Télévision Française souffre cruellement du manque de moyens financiers, ce qui la confine à une quasi inactivité jusqu'au début des années 50.

Les critiques de l'époque reconnaissent volontiers que les programmes, bien qu'inégaux, indiquent une volonté réelle de

recherche. Très tôt, les réalisateurs tirent pleinement parti de cette nouvelle forme d'expression et des possibilités qu'offre la vidéo, pour créer une esthétique propre à la télévision et qui caractérise ses premières fictions.

L'acception "dramatique vidéo", dont l'emploi parmi les professionnels et les journalistes ne se généralise qu'au début des années soixante, désigne en fait à la fois une forme fictionnelle télévisuelle essentiellement basée sur l'adaptation théâtrale, mais également une esthétique et un format dictés par les impératifs de la diffusion en direct.

Téléfilm, série et feuilleton

Comme nous l'enseignent François Jost et Gérard Leblanc (1994), le téléfilm (et à travers lui l'ensemble de la fiction télévisuelle) se donne rapidement pour double mission de *marquer sa différence par rapport au cinéma* et donc d'affirmer sa spécificité télévisuelle, tout en *restant proche de la littérature*. Cette double mission, nulle autre que la fiction sérielle — c'est-à-dire le *feuilleton* puis la *série* eux aussi apparus à quelques années d'écart au début des années cinquante — ne sera à même de la remplir, allant plus loin que le cinéma car elle permet de développer une intrigue sur plusieurs heures et restant proche de la littérature car elle est l'héritière sémiotique et narratologique (parfois même diégétique) du roman feuilleton populaire de la fin du XIXe siècle.

Noël Nel met en évidence certaines caractéristiques sémiologiques du feuilleton et de la série et précise qu'« il n'existe que deux manières de créer à la télévision le téléfilm ou la fiction à

suite. La *mise en feuilleton* est une opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps. (...). La *mise en série* est une opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant » (1990, p. 64-65). Pourtant, comme le remarque justement Noël Nel, « *sitcom, soap opera et telenovela* peuvent jouer à brouiller les frontières de ces deux territoires » (1990, p. 65). Notre propos sera donc de reprendre l'analyse là où l'auteur l'a arrêtée, en dégagant les caractéristiques sémiotiques de toutes les formes fictionnelles diffusées par la télévision française afin de pouvoir les constituer en genres.

Aujourd'hui, les fictions télévisuelles ne semblent plus pouvoir se contenter d'une répartition dans les trois genres (téléfilm, feuilleton et série) distingués aux origines de la télévision. Même les dénominations génériques récentes que sont la *sitcom*, le *soap opera*, la *saga* et la *telenovela* n'y suffisent plus. Depuis quelques temps, nous assistons en effet à l'émergence de fictions qui semblent tendre vers un compromis presque *parfait* entre la série et le feuilleton. Ainsi, certaines fictions sérielles à l'image de **Code Quantum** ou **Slider**, sont-elles constituées d'épisodes narrant les aventures de personnages récurrents et possédant une unité diégétique propre, bien que la fin de chacun de ces épisodes annonce le début de l'épisode suivant, créant l'attente chez le téléspectateur comme le ferait un feuilleton. D'autres fictions quant à elles, apparaissent comme étant des feuilletons dont chaque épisode possède une unité diégétique propre. C'est le cas par exemple d'

Urgences ou de **New York Police Blues**. Bien que ces genres de *compromis entre série et feuilleton* ne soient pas nouveaux et remontent aux années soixante, il sera intéressant d'observer de quelles façons ils tendent aujourd'hui à se diversifier et à se complexifier.

Le troisième et dernier aspect de la sérialité dans les fictions télévisuelles, également abordé par Noël Nel, est celui qui est dicté à ces fictions par leur nécessaire inscription dans « *la logique économique d'une industrie culturelle* » (1990, p. 63). Comme le remarquent G. Bertrand, G. Dereze et P.-A. Mercier¹⁰, « la caractéristique majeure de la télévision, quelles que soient les formes antérieures auxquelles elle puisse se référer, est son inscription dans une logique propre, une *logique de continuum sans commencement ni fin* . Les messages se succèdent alors dans un flux permanent et la télévision "s'affirme par sa seule permanence, elle est une narration continue"¹¹ » (1995, p. 162). Partant de ce constat, il est possible d'affirmer que les genres sériels de la télévision apparaissent alors comme étant autant de "textes sans début ni fin" dans le «*texte global* » (1995, p. 165) de la grille de programmes, faisant de la sérialité « le caractère dominant de la fiction télévisé » pour reprendre N. Nel (1990, p. 66).

Dès leur apparition au début des années 50, les genres fictionnels de la télévision semblent donc provenir de catégories formelles, esthétiques et thématiques propres au média télévisuel

10 - **Le temps médiatique**, in *Recherches en Communication N°3* , Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1995.

11 - Sorlin (Pierre), **Esthétiques de l'audiovisuel**, Paris, Nathan, 1992, p. 193.

(tels que le montage en direct ou l'utilisation de la vidéo), et de catégories externes empruntées à d'autres médias. Nous nous efforcerons donc de montrer comment la télévision, à travers ses fictions, puise dans les médias qui l'ont précédée tout en développant *une logique de flot* qui lui est propre. Nous tenterons également de déterminer à quels niveaux s'opèrent ces fusions.

Les emprunts de la fiction télévisée aux autres médias : généalogie des récits fictionnels sériels

Puisque notre propos est de montrer ce qui caractérise les *fictions télévisuelles* afin de tenter d'en dresser une *typologie*, il paraît important de commencer notre **seconde partie** par une exploration *généalogie* et *transmédiatique* des récits fictionnels sériels. Nous examinerons donc l'évolution des deux formes sémiotiques que sont le *feuilleton* et la *série*, au fil de leur développement médiologique, afin de mieux voir comment les fictions télévisées proviennent de *catégories internes* et *externes* tout en suivant une *double logique* : une *logique éditoriale* et une *logique de flot*. Il faudra pour cela nous attacher à définir la télévision comme média tout en mettant en avant la notion d'industrialisation culturelle qui la caractérise.

Logique éditoriale et logique de flot dans les fictions télévisées

Cette étude généalogique transmédiate de la *fiction à épisodes* nous montrera que la *fiction télévisuelle* semble être née de la *quintuple influence* de la littérature, du théâtre, du feuilleton de la presse écrite, du film et du serial de cinéma et du feuilleton radiophonique, empruntant aux formes narratives fictionnelles de ces différents médias certains de leurs thèmes et de leurs processus narratifs. A chacune de ces logiques de diffusion et de programmation correspond une logique narrative fictionnelle relative au média qui diffuse chaque type de fiction. Ainsi, si les médias qui obéissent à une logique éditoriale (littérature, théâtre, cinéma¹²) développent des formes narratives qui suivent cette logique, il en va de même pour les médias qui obéissent à une logique sérielle (presse écrite et radio). Partant de cette constatation, il est possible de mettre en évidence *une innovation propre au média télévisuel* : l'inscription de fictions qui suivent une logique narrative éditoriale au sein d'un média développant une logique sérielle de programmation et de diffusion. La dramatique vidéo puis le téléfilm sont en effet des produits fictionnels unitaires qui répondent à une logique éditoriale de production, même s'ils sont fabriqués par et pour la télévision, média développant une logique de flot (Bernard Miège).

Pourtant, si la logique éditoriale existe dans les fictions de

12 - En ce qui concerne le cinéma, il est à noter que c'est justement son appartenance à une logique éditoriale de programmation et de réception qui est en partie la cause de l'échec du serial, s'inscrivant lui dans une logique sérielle de programmation et de réception.

la télévision, il est possible de constater qu'elle est vite gagnée par une contagion sérielle. Ainsi dès les premiers temps, la télévision française diffuse ses fictions unitaires à des horaires réguliers de la grille de programmes et chaque semaine, dès le début des années 50, la RTF inscrit dans ses programmes "une grande dramatique" à laquelle sont consacrés des moyens importants, et "une émission de moindre durée", réservée à des comédies courtes, ou à des aperçus rapides sur des humoristes célèbres.

De nos jours également, il est rare que la diffusion d'un téléfilm se fasse indépendamment de son appartenance à une *collection* ou en dehors d'un créneau horaire dévolu à ce genre de programmation. Envisagées selon cet aspect, les collections permettent la *mise en forme paradigmatique* et donc la *sérialisation* des fictions télévisuelles unitaires, tout comme l'insertion de certaines fictions unitaires de même nature diégétique ou thématique conduit à leur *mise en module*. D'une façon générale, il est possible de constater que rares sont les téléfilms qui échappent à la logique de flux propre à la télévision, cette dernière n'ayant pas encore figé les choses au point de gommer la différenciation entre logique de flot et logique éditoriale. Vue sous cet angle, il n'est pas interdit de penser que la spécificité des fictions télévisées vient peut-être de cette *hybridation de plusieurs logiques*.

Une autre innovation caractéristique du média télévisuel vient du *rapprochement du fictionnel et du factuel* et parfois du *virtuel* au sein de mêmes genres. Le roman-feuilleton du XIX siècle propose déjà l'ébauche d'un rapprochement entre fictionnel et factuel : le fait qu'il soit publié et lu dans le journal et qu'il soit écrit

par des auteurs qui sont le plus souvent journalistes ou chroniqueurs (c'est le cas de Soulié, Dumas et même de Balzac) le rendent plus sensible à l'actualité que la moyenne des romans. Il est d'ailleurs possible de dégager nombre de similitudes entre l'esthétique du roman-feuilleton et celle du fait-divers. D'autre part, l'espace politique est symboliquement toujours fortement présent et structurant dans le roman-feuilleton, ce qui explique les violentes réactions qu'il provoque parfois.

Nous nous baserons sur la distinction que Gérard Genette¹³ opère entre *fiction* et *diction* afin de dégager les caractéristiques d'un certain nombre de genres fictionnalisants et de genres documentarisants de la télévision et de mettre en évidence les facteurs de l'hybridation entre genres fictionnels et genres factuels.

A l'instar de Noël Nel (1997), nous distinguerons également des productions télévisuelles qui mêlent *fictionnel*, *factuel* et *virtuel* au sein de mêmes genres. Une telle hybridation est par exemple présente dans l'émission *Mystère*, dont certaines séquences prenaient la forme de reconstitutions tournées en images analogiques (fictionnel + factuel) auxquelles le réalisateur incorporait des truquages numériques (virtuel).

Éléments pour une typologie de la fiction télévisuelle.

Pour clore cette étude, nous nous efforcerons d'apporter quelques éléments supplémentaires dans le but de dresser une *typologie de la fiction télévisuelle*, en partant notamment des

¹³ - *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991.

observations faites par Umberto Eco à propos de la littérature populaire et par Noël Nel à propos des fictions télévisées.

Pour Umberto Eco¹⁴, le plaisir de la reconnaissance éprouvé par le lecteur est l'une des composantes essentielles du roman-feuilleton. A la télévision, la reconnaissance est également la figure récurrente de tout feuilleton, et elle possède diverses composantes mises en évidence par Umberto Eco au sujet du roman populaire:

- *l'agnition* : reconnaissance de deux ou plusieurs personnages, soit réciproque soit monodirectionnelle.
- *la révélation* : dénouement violent et inopiné d'un noeud de l'intrigue jusqu'alors inconnu du héros.
- *le dévoilement* : mélange d'agnition et de révélation.

D'autre part, la reconnaissance peut prendre deux formes particulières : elle est "réelle" lorsqu'elle implique le seul personnage et surprend le téléspectateur, ou "contrefaite" lorsque le personnage tombe des nues tandis que le téléspectateur sait déjà ce qui se passe.

Tout *feuilleton télévisuel* est donc fondé sur le plaisir de la reconnaissance, celle-ci étant souvent répétée jusqu'à l'excès, perdant ainsi tout pouvoir dramatique et acquérant une simple fonction consolatoire. Elle offre au téléspectateur une marchandise à laquelle il est désormais habitué et dont il a besoin pour être satisfait.

14 - *De Superman au surhomme*, Grasset, Paris, 1993, p. 29 à 38 (L'agnition : notes pour une typologie de la reconnaissance).

La *série télévisuelle* quant à elle, semble régie par un autre schéma mis en évidence par Eco à propos de la littérature : le *schéma itératif*. D'autre part, la *série télévisuelle* a également ceci de rassurant qu'elle permet au téléspectateur de retrouver un nombre réduit de personnages qui, au fil des numéros, lui sont de plus en plus familiers. Les héros récurrents des séries sont définis dès le premier épisode et les principales composantes de leurs personnalités semblent immuables de numéro en numéro ce qui induit chez le téléspectateur le *plaisir de la reconnaissance* du héros.

En nous appuyant sur les distinctions faites par Eco, nous définirons donc les deux logiques spectatorielles différentes qui régissent la réception du feuilleton et de la série télévisés.

La définition de notre typologie de la sérialité télévisuelle se fera donc à partir de la *triple rencontre* des *logiques spectatorielles* propres à la réception des feuilletons et des séries, d'une *approche sémiologique* basée sur la distinction opérée par Noël Nel entre *invariants* et *variations* dans les fictions télévisuelles et de l'inscription de ces genres dans la *logique de flux* propre à la télévision.

Enfin, nous aborderons les fictions télévisuelles d'un *point de vue économique*. Depuis 1995, nous assistons à un important retour à la fiction télévisée qui se confirme de jour en jour. Cependant, cette tendance de fin de décennie (de siècle) ne semble pas favoriser le feuilleton, les chaînes préférant investir dans des téléfilms unitaires et des séries à héros récurrents. La première de ces deux formes fictionnelles télévisuelles présente l'avantage

commercial d'être vendable à un grand nombre de chaînes étrangères, la "vie" du téléfilm se rapprochant de plus en plus de celle du film de cinéma¹⁵. La série quant à elle, permet de réaliser des fictions courtes (52 minutes contre 90 minutes pour le téléfilm) basées sur les aventures unitaires d'un personnage bien défini et facilement reconnaissable par le téléspectateur. Elle présente elle aussi un avantage économique : celui de pouvoir comporter un grand nombre d'épisodes dont l'écriture et la réalisation peuvent être confiées à plusieurs scénaristes et téléastes. D'autre part, il n'est pas rare que les séries actuelles soient le fruit de coproductions européennes ou internationales, ce qui en réduit encore le coût. La définition précise du caractère du personnage principal est également un argument important pour la vente de ces fictions à l'étranger.

Plus coûteux que le téléfilm et la série, le feuilleton ne semble être vendable aux chaînes étrangères que s'il est adapté d'un roman sentimental à succès (*Jalna*) ou s'il présente un aspect pittoresque pour les pays acheteurs (*Le château des oliviers*). Le public quant à lui, paraît se désintéresser peu à peu du *feuilleton* qui se fait de plus en plus rare à la télévision française. Cette dernière joue d'ailleurs aujourd'hui davantage la carte de la rediffusion (des "classiques" ou de certains feuilletons populaires plus récents) que

15 - Arte a même franchi le pas qui sépare le téléfilm du film de cinéma avec certains épisodes des séries **Tous les garçons et les filles de leur âge** et **Les années lycée**, ainsi qu'avec le téléfilm **L'âge des possibles** de Pascale Ferran. Avec **Toto le héros**, Jaco Van Dormael avait été le précurseur de cet échange télévision/cinéma.

celle de la création originale. Cette tendance est confirmée par l'apparition de nouvelles chaînes thématiques telles que Série Club et Festival. Actuellement, l'essentiel des "grands feuilletons"¹⁶ diffusés par les chaînes françaises sont des productions américaines déjà largement rentabilisées sur le territoire américain et dont l'achat revient beaucoup moins cher que la réalisation de nouveaux produits nationaux ou européens. Par ailleurs, la plupart de ces feuilletons constituent souvent si ce n'est "le meilleur" de la production américaine (**Urgences** ou **New York Police Blues**), en tout cas le plus populaire. En les achetant, la télévision française réduit donc considérablement les risques d'échec commercial d'autant que leur diffusion est généralement précédée d'une importante campagne de promotion interne.

16 - Nous utilisons ce terme (pas très heureux il est vrai) par défaut, pour qualifier les feuilletons qui comportent un grand nombre d'épisodes.

PREMIERE PARTIE

LA FICTION TELEVISUELLE COMME GENRE

**(exploration du territoire de la fiction télévisuelle
en France de 1950 à nos jours)**

CHAPITRE UN

LES DIFFICULTES A DEFINIR LA NOTION DE GENRE

TELEVISUEL

1.1. — LA GÉNÉRICITÉ COMME FONDEMENT À UNE CRITIQUE DE LA FICTION TÉLÉVISÉE

1.1.1. — PEUT-ON ÊTRE TELEPHILE ?

«Téléphile : mot qui n'existe pas et dont l'absence ne manque pas de faire problème », déplore René Prédal dans le "Petit glossaire" qui ouvre **CinémAction TV N° 3** ¹. « De fait », poursuit-il, « on choisit d'être mélomane ou cinéphile, d'aimer la peinture, le football ou la pêche à la ligne mais jamais d'être téléphile. On est seulement téléspectateur, et tout le monde est téléspectateur : c'est un état de fait. On a la télé comme on a le gaz, l'électricité et le téléphone sans pour autant être des amateurs de gaz ou des amoureux du téléphone. Les seules différences entre les gens sont quantitatives : on en consomme plus ou moins d'heures par jour, comme, justement, du gaz ou des conversations téléphoniques ».

Cela fait près de cinquante ans que la télévision existe et pourtant, ce n'est qu'au début des années 90 que les spécialistes et les historiens ont commencé à s'intéresser de près à la *fiction télévisée* . Les premières publications "sérieuses" consacrées à la télévision n'en développaient la plupart du temps que les aspects politiques, économiques ou sociologiques. Rares sont celles, qui aujourd'hui encore, acceptent de considérer certains feuilletons, téléfilms ou séries comme de véritables oeuvres artistiques, telles

1 - Prédal (René), **CinémAction TV N° 3** : "Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Paris, Corlet/Télérama, novembre 1992, p. 18.

qu'en possèdent le cinéma ou la peinture. Pourtant, il semble qu'il existe bel et bien un *art* du petit écran et les réalisateurs qui figurent dans **CinémAction** consacré aux "200 téléastes français" méritent autant d'être étudiés que leurs homologues du cinéma. D'autre part, nombreux sont les "grands" cinéastes (Gance, Franju, Chabrol ou Assayas en France ; Leight, Loach ou Frears en Grande-Bretagne ; Cassavetes ou Spielberg aux Etats-Unis)² qui un jour tentèrent une expérience de création à la télévision.

Il nous semble donc que de par leur qualité, certaines *fictions télévisuelles* françaises ou étrangères méritent non seulement que l'on s'y intéresse de près, mais qu'on les étudie et pourquoi pas, qu'on les enseigne à l'Université, ce qui donnerait alors au mot *téléphile* sa juste valeur. Or le fait d'affirmer haut et fort que l'on "aime" la télévision (entre autres *pratiques culturelles*) — et *a fortiori* la *fiction télévisuelle* —, nous vaut parfois, aujourd'hui encore, d'être considérés sinon comme des cas cliniques relevant de la psychiatrie, en tout cas comme des gens qui perdent leur temps en futilités. Bien entendu le trait est ici volontairement grossi, mais s'il est vrai que les choses changent depuis quelques temps, il semblerait que se soit plus en faveur d'un *télé-fanatisme* que d'une véritable *téléphilie*. Nous nous dirigeons en effet d'avantage vers un *culte* que vers une *culture* de la *fiction télévisuelle*, c'est-à-dire non pas comme il serait souhaitable, vers une perception critique de l'ensemble de la *production fictionnelle*, mais plutôt vers une adhérence quasi aveugle et consensuelle à certaines fictions généralement *sérielles*. Il n'y a qu'à considérer le nombre d'émissions de télévision (**Les enfants de la télé** sur TF1,

2 - Pour ne citer qu'eux car ils apparaissent dans cette étude.

Télé Séries sur M6, Destination séries sur Canal Jimmy), de titres de la presse périodique (des fanzines les plus confidentiels aux magazines édités en relation avec les chaînes) et de sites Internet (près de 850 sites dédiés à la série **Aux frontières du réel**³) consacrés aux seules *séries fictionnelles* de la télévision, pour se rendre compte que nous sommes passés de l'ère du simple engouement à celle du *fanatisme télévisuel*. Cette constatation se retrouve d'ailleurs dans le vocabulaire nouveau qui accompagne cette tendance, au point que la maison d'édition "...Car rien n'a d'importance" a baptisé l'une de ses collections "Le guide du téléfan" et que l'expression *série-culte* soit presque galvaudée à force d'être employée trop facilement.

Pourtant, non seulement nous pouvons être *téléphiles*, mais nous le devons, sous peine de perdre tout regard critique sur les productions télévisuelles qui s'offrent à nous. Si nous ne sommes pas *téléphiles*, nous risquons fort de demeurer de simples consommateurs d'images (et l'on en revient à ce que disait Prédal) passifs et sans exigence, prêts à tout accepter.

On parle souvent du problème des enfants et des adolescents face à la télévision. Or il nous semble du devoir des enseignants de leur offrir une approche *téléphilique* des programmes, afin qu'ils puissent eux-mêmes se faire une idée critique fondée sur une véritable *culture télévisuelle*. Malheureusement, même si des efforts sont faits dans ce sens, bien

3 - Piras (Pierine), **De la série « The X-Files » à la vogue new age. Fascination pour un nouveau mysticisme**, in *Le Monde diplomatique* N° 521, août 1997.

des enseignants continuent à bannir la *fiction télévisuelle* de la salle de classe ou de l'amphithéâtre d'Université.

D'autre part, le développement de la notion de *téléphilie* doit inévitablement s'accompagner d'une approche historique, narratologique et sémiologique des *fictions télévisées*, sous peine de n'être pas prise plus au sérieux que la littérature anecdotique et souvent sans fondements théoriques dont elle est l'objet, et qui foisonne actuellement.

Enfin, et c'est peut être cela le plus difficile, il nous faut accepter sereinement — voir même revendiquer — le statut d'*idiot du village*⁴ que nous confère parfois le *spectacle fictionnel télévisuel*. Nous entendons par là qu'en tant que *télespectateurs de fictions* — et particulièrement de *fictions sérielles* ou *feuilletonesques* —, il nous faut dans certains cas, pour parler comme les psychanalystes, accepter une *régression infantine* plus encore peut-être qu'au cinéma. En d'autres termes, nous devons "jouer le jeu" (car il s'agit bien d'un jeu) et faire "comme si" nous étions des spectateurs ignorants pour mieux savourer le plaisir que nous procure notre omniscience effective⁵.

Comme nous le verrons, tout *feuilleton télévisuel* est basé sur le plaisir enfantin de la *reconnaissance*, celle-ci étant souvent répétée jusqu'à l'excès, perdant ainsi tout pouvoir dramatique et acquérant une simple *fonction consolatoire*. Elle offre au

4 - Eco (Umberto), *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, pp. 35-37.

5 - Cette conception du téléspectateur de fictions comme *idiot du village* sera étudiée et illustrée dans notre chapitre quatre.

télespectateur une marchandise à laquelle il est désormais habitué et dont il a besoin pour être satisfait, une marchandise basée sur l'artifice de l'*idéologie consolatoire* du *feuilleton* .

La *série télévisuelle* quant à elle, est régie par ce que Umberto Eco (ibid., p. 153) nomme le *schéma itératif* . Il présente une série d'événements selon un schéma fixe, itérativement, si bien que chaque événement recommence par un début virtuel, en ignorant le point d'arrivée de ce qui précède. Il s'agit sans doute là de l'une des formes les plus caractéristiques de l'art populaire. Comme le remarque Eco, le mécanisme qui régit la *jouissance de l'itération* est lui aussi typique de l'enfance, et ceux qui réclament non pas une nouvelle histoire mais celle qu'on leur a déjà racontée mille fois et qu'ils connaissent par coeur sont des enfants.

1.1.2. — POUR UNE CRITIQUE DE LA FICTION TELEVISUELLE

C'est un lieu commun aujourd'hui de dire que depuis son apparition et sa généralisation en France au début des années cinquante, la télévision n'a cessé de susciter les critiques et les réactions de tous ordres. Emboîtant rapidement le pas aux journalistes et aux critiques qui la virent naître, les universitaires, qu'ils soient sociologues, ethnologues, sémiologues, philosophes, historiens ou théoriciens de la communication, s'attachèrent à leur tour à étudier ce *média de masse* , à la fois objet de fascination, de répulsion et de plaisir. Pourtant, il semblerait que l'essentiel des études consacrées à la télévision, études qui se sont multipliées depuis le début des années 80 et ne cessent de se développer ces

derniers temps, ait sinon le même objet, du moins une orientation commune qui se caractérise par une prise en compte *globalitaire* du *système* télévision.

On a souvent mis en évidence ce qui faisait la spécificité de la télévision par rapport aux autres médias, observé l'influence qu'elle pouvait avoir sur les téléspectateurs et ainsi développé la problématique d'une sociologie de la réception télévisuelle, puis d'une *sémio-pragmatique* ⁶ de la télévision. Les premières recherches l'appréhendèrent souvent comme *un tout signifiant* , comme un *média de masse* aux contenus divers et protéiformes, comme un objet moderne de communication, sans toutefois s'interroger véritablement sur les différentes façons qu'elle avait de produire du sens, ni sur les origines, les fonctionnements, les spécificités et la diversité des *émissions* qui la composaient. Autrement dit, une grande partie des réflexions théoriques ont longtemps considéré la télévision "comme un tout sans en distinguer les parties".

Bien entendu, cette impression est loin de s'appliquer à l'ensemble de la recherche sur la télévision et il est vrai que de nombreux chercheurs se sont penchés sur des questions qui touchaient à des *espaces télévisuels* particuliers, réduisant ainsi le champ des investigations à des *catégories* internes à la télévision. Pourtant, force est de constater dans un premier temps que ces diverses études s'intéressent presque toujours aux mêmes *types* d'émissions, à tel point que si l'on avait à dresser un palmarès des

6 - Voir Casetti (Francesco) et Odin (Roger), *De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique*, in *Communications* N° 51 , 1990.

catégories télévisuelles les plus étudiées, il y a fort à parier qu'arriveraient en tête celles qui touchent à l'information et plus précisément à la médiation et à la mise en scène du *réel* . Cette prédominance des études consacrées à l'information télévisée (au sens large du terme) semble légitime, dans la mesure où le discours télévisuel sur le *réel* — induisant implicitement la possibilité de sa transformation — fut considéré dès les premières théories héritées de l'École de Francfort comme l'instrument possible d'une domination politique, idéologique, culturelle et/ou sociale.

En revanche, nous sommes en droit de nous demander pour quelles raisons la télévision la plus regardée, celle des *fictions* , est également celle qui semble être la moins étudiée. La réponse réside peut être justement dans cette notion de *plaisir de la reconnaissance* esthétique et narrative qui régit les *fictions sérielles* et *feuilletonesques* , notion apparemment trop ouvertement affichée pour garantir aux chercheurs tout le sérieux nécessaire à une étude de la *fiction télévisuelle* . Cette quasi absence de recherches théoriques, ou en tout cas cet apparent manque d'intérêt des chercheurs pour les *fictions télévisuelles* , fait écho semble-t-il à l'inexistence d'un véritable appareil critique de la télévision et donc *a fortiori* de ses *fictions* .

D'ailleurs pouvons-nous nous poser la question à la suite de Jérôme Bourdon⁷, de savoir si la critique de télévision existe vraiment, alors que comme le remarque ce dernier, les ministres de

7 - Bourdon (Jérôme), *La critique de télévision*, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 47 , Paris, INA/La Documentation Française, janvier-février 1993, pp. 9-10.

la Communication et de la Culture déplorent depuis 1988, l'absence de véritables instances critiques de télévision. « Où sont les **Cahiers de la télévision**, gardiens de l'esthétique télévisuelle ? Où sont les grandes plumes qui font et défont les émissions à succès ? »⁸, s'interroge Bourdon. Bien entendu, nous serions tentés de lui répondre que ce sont aujourd'hui les téléspectateurs eux-mêmes, qui par le truchement des mesures d'audiences, décident de la vie des émissions. Mais ce serait là bien vite aller en besogne, car la domination du "Dieu Audimat" n'excuse en rien la défaillance d'un appareil critique qui serait peut être le seul à pouvoir orienter les choix des publics jusqu'à rendre ces derniers plus exigeants. Or comme le note encore Jérôme Bourdon (ibid.), le critique de télévision est aujourd'hui associé à la présentation des programmes, de sorte qu'il occupe désormais d'avantage une fonction de service qu'une fonction esthétique. Cet état de fait est d'ailleurs amplifié par l'activité de partenariat qu'exercent de nombreux titres de la presse de télévision, qui à l'image de **Télé Star**, **Télé Poche** ou **Télé 7 Jours**, sponsorisent certaines émissions. Dès lors, on peut se demander avec quelle objectivité ces hebdomadaires peuvent chroniquer les programmes des chaînes auxquelles ils sont associés.

Signalons enfin que les remarquables écrits de Serge

8 - Les **Cahiers de la télévision** (Paris, Julliard), n'éditèrent que neuf numéros de décembre 1962 à octobre 1963.

Daney ou Arnaud Viviant⁹ sont bien éloignés de ceux, tout aussi remarquables, que nous ont laissés André Brincourt, André Bazin ou André S. Labarthe¹⁰. Alors que ces derniers développèrent une réflexion critique et théorique à but pédagogique sur la télévision, leurs successeurs s'érigèrent plutôt en chroniqueurs pamphlétaires, réfléchissant *a posteriori* sur les programmes.

Reprenant l'idée développée par Robert Scholes¹¹ à

9 - Daney (Serge), **Le salaire du zappeur** dans *Libération* . Certaines de ses chroniques sont regroupées dans **Le salaire du zappeur**, Paris, Ramsay/Libération, coll. Ramsay poche cinéma, 1988.

Vivian (Arnaud), **Après coup** dans *Libération* .

10 - André Bazin et André S. Labarthe ont écrit sur la télévision dans les **Cahiers de la télévision** et les **Cahiers du cinéma**.

Par ailleurs, André Bazin possède une chronique sur la télévision dans **France Observateur** où il écrit jusqu'en 1958.

André Brincourt fut critique au Figaro dès le début des années cinquante et certains de ces textes sont compilés dans **La télévision et ses promesses**, Paris, la Table Ronde, 1960.

Notons enfin que de 1953 à 1972 fut décerné chaque année le *Prix de l'Association Française des Critiques de Télévision* . Chaque jury était composé de critiques de télévision de la presse écrite de toutes obédiences politique et idéologique.

11 - Scholes (Robert), **Les modes de la fiction**, in *Théories des genres* , Paris, Seuil, col. Points, 1986.

propos de la fiction littéraire, nous pensons « qu'il nous faut une poétique de la fiction (télévisée) à la fois pour sa valeur intrinsèque — pour autant qu'elle représente une branche intéressante de l'investigation par l'homme de ses propres modes d'existence — et pour sa valeur pédagogique. » (1986, p. 77). Comme lui, nous croyons également que « l'idée d'une poétique de la *fiction* est en elle-même un concept générique » qui nous obligera tôt ou tard à «accepter une critique des genres. » (ibid., p. 77).

Concernant la télévision nous ne pouvons donc que constater l'inexistence d'une véritable critique, alors que depuis fort longtemps l'étude des critiques littéraires et cinématographiques occupe bon nombre de chercheurs. Il semblerait que l'absence d'une critique propre à la *fiction télévisée* soit également étroitement liée à celle de la détermination générique, et que la seule façon d'y remédier, serait par conséquent d'oeuvrer à l'établissement d'une *poétique distincte pour la fiction produite et diffusée par la télévision* .

« Le fait d'oeuvrer à l'établissement d'une poétique distincte pour la fiction », poursuit Scholes, « implique qu'elle est perçue en tant que genre distinct, avec ses propres caractéristiques, ses propres problèmes et ses propres potentialités. » (ibid., p. 78). Comme lui, nous pensons également que « cela tient à ce que les deux éléments essentiels qui nous occupent — le procès de lecture et le procès d'écriture — sont fondamentalement de nature générique.»

Dès lors, nous nous trouvons confrontés à deux problèmes qu'il va falloir nous efforcer de résoudre : celui de la légitimité de

l'appréhension de la fiction télévisée comme genre télévisuel, et avant cela, celui des difficultés à définir la notion de genre télévisuel.

1.2. — QUELLES CLASSIFICATIONS GÉNÉRIQUES À LA TÉLÉVISION ?

Le problème de la définition du *genre* télévisuel, et par conséquent celui de *la détermination générique des formes* télévisuelles, se pose on le sait depuis de nombreuses années, tant à des niveaux différents de l'émission qu'à des niveaux différents de la réception. Si l'on se place sur un plan historique, cette volonté de classification des émissions télévisées est un phénomène relativement récent qui semble correspondre au passage définitif et irréversible du média télévision à l'état d'une *industrie culturelle* qui n'hésite plus à *cloner* et à *hybrider* à l'infini les *formes* plus ou moins fixes que la télévision des origines avait créées ou empruntées. Ces phénomènes de clonage et d'hybridation, qui n'ont cessé de se multiplier ces dix dernières années, ont donné naissance à une multitude de *formes* télévisuelles complexes, rendant bien souvent inadapté voir caduc le vocabulaire générique préexistant à cette nouvelle *aire de la télévision*. Certes de nouveaux termes — d'origine anglo-saxonne pour la plupart¹² — sont apparus pour pallier à ce déficit sémantique, mais ils se sont rapidement avérés incapables de définir et de qualifier avec la précision nécessaire l'ensemble des diverses *formes* télévisuelles actuelles. Bien souvent, il arrive même que cette disproportion entre le nombre important des *formes* télévisuelles et celui, beaucoup plus réduit,

12 - *Reality show*, *talk shows*, *sitcom* ou *soap opera* sont sans doute les plus connus des termes de ce *nouveau vocabulaire classificatoire* et nous reviendrons largement sur leurs significations.

des termes d'un vocabulaire spécifique propre à les nommer, soit le facteur d'amalgames, de confusions, voir de contresens dans la dénomination de certaines de ces *formes* .

Cette incapacité à nommer certaines des émissions que diffuse la télévision pose tout d'abord problème aux chercheurs en communication, qui les premiers en firent état et furent parfois contraints de créer un nouveau vocabulaire susceptible de s'appliquer aux résultats de leurs études théoriques¹³. Les journalistes de la presse de télévision et par conséquent leurs lecteurs (les téléspectateurs) sont eux aussi confrontés à ce problème de déficit lexical, qui contraint souvent les premiers à livrer aux seconds des indications sur les programmes qui manquent singulièrement de précisions, entretenant ainsi chez les téléspectateurs (sans doute involontairement) la confusion faite entre les différents *types* d'émissions, confusion qui contribue pour une large part à l'absence de regard critique dont on accable fréquemment ces derniers. Enfin, il y a fort à parier que les responsables de chaînes et les organismes de mesure d'audience seront à leur tour confrontés dans un proche avenir (ci cela n'est pas déjà fait) à ce problème de la *détermination générique* des *nouvelles formes* télévisuelles.

On aura sans doute remarqué dans les lignes qui précèdent, avec quelle précaution nous avons employé le terme de *genre* , lui préférant jusqu'ici de façon indifférenciée ceux de *types* ou de *formes* qui n'en sont pourtant pas des synonymes. Arrivé à ce

13 - Que l'on pense seulement au terme de *feintise* , emprunté par François Jost à Käte Hamburger et sur lequel nous reviendrons plus loin.

stade de notre étude, il semble donc qu'un éclaircissement lexical s'impose si l'on veut pouvoir utiliser ces trois termes de façon distincte et précise.

La notion de *genre télévisuel* et plus particulièrement celle de *genre fictionnel de la télévision* étant au centre de cette thèse, il semble donc important de tenter dans un premier temps d'en livrer une définition la plus précise possible.

Dans leur ouvrage intitulé **La télévision française au jour le jour**¹⁴, François Jost et Gérard Leblanc présentent le genre télévisuel comme se situant *au carrefour de deux logiques* : « une logique de programmation : c'est à la fois l'outil qui permet de se conformer au cahier des charges et l'instrument d'action sur le public puisque, en faisant correspondre tel programme et certains caractères propres à un genre déterminé, le programmeur s'appuie sur l'idée qu'il peut prévoir les réactions du public ; une logique spectatorielle : dans la mesure où la réception comme la compréhension dépendent largement de stéréotypes, le téléspectateur n'accorde pas la même valeur à ce qu'il voit selon qu'il range l'émission sous telle ou telle étiquette générique » (1994, p. 55-56). Cette double logique de programmation / réception mise en évidence par Jost et Leblanc renvoie à la notion de noms génériques *endogènes* et *exogènes* abordée par J.-M. Schaeffer¹⁵

14 - Jost (François) et Leblanc (Gérard), **La télévision française au jour le jour**, Anthropos/INA, Paris, 1994.

15 - Schaeffer (Jean-Marie), **Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?**, Seuil, col. Poétique, Paris, 1989.

au sujet des genres littéraires, notion reprise à juste titre par Noël Nel¹⁶. A la suite de ce dernier nous noterons que « les classifications endogènes émanant des stratégies institutionnelles de production et des pratiques professionnelles visent la mise en place sociale et la légitimité ; émanant des compétences de récepteurs, elles garantissent à l'identité générique une marque de labilité. Plus abstraites et volontiers savantes, descriptives et normatives à la fois, les classifications exogènes fonctionnent comme instruments de symbolisation. La coexistence permanente des deux conduit à n'en mépriser ni à n'en négliger aucune » (1997, p. 36). Ces remarques nous incitent donc à distinguer entre les deux types de classification générique possibles que sont *la classification générique endogène* et *la classification générique exogène*. Cependant nous plaiderons toutefois volontiers à la suite de Jean-Marie Schaeffer « pour des frontières floues et mouvantes » entre ces classifications et nous accorderons-nous « le droit de les traverser ou de les ignorer de temps en temps » (1989, p. 77).

Une définition de la notion de *genre télévisuel* et par conséquent les propositions pour *une typologie des genres télévisuels* que nous envisageons de livrer ici, seraient d'autre part impossibles sans un examen détaillé des théories littéraires et cinématographiques qui, dans le passé, se sont penchées sur la délicate question des genres.

16 - Nel (Noël), **Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelle**, in *Réseaux* n° 81, CNET, janvier-février 1997.

1.3. — CLASSIFICATIONS GÉNÉRIQUES ENDOGENES

Si l'on résume les remarques précédentes en considérant les *classifications génériques endogènes* comme étant la *classification générique des instances émettrices* et les *classifications génériques exogènes* comme étant celles des *instances réceptrices*, le premier constat qui s'impose concernant les *noms génériques endogènes* est qu'ils émanent eux-mêmes de deux types de classification distincts correspondants à deux catégories de l'instance émettrice. D'une part, et pour reprendre les propos de Noël Nel, nous devons distinguer les classifications «émanant des stratégies institutionnelles de production et des pratiques professionnelles » (1997, p. 36) propres aux différentes chaînes de télévision, c'est-à-dire les classifications proposées par les grilles de programmes, les cahiers des charges, ainsi que celles qui transparaissent dans le discours que tiennent les télévisions sur leurs propres émissions par médiateurs interposés ou non (essentiellement sous forme d'auto-promotion). Dans cette perspective, le concept de *genre* fait partie de « la batterie des outils auxquels les programmateurs ont recours » (F. Jost et G. Leblanc, 1994, p. 51). D'autre part, nous examinerons les classifications effectuées par les instances qui entretiennent un rapport étroit avec la programmation télévisuelle sans être directement liées aux chaînes, c'est-à-dire les instituts chargés de la mesure d'audience (Médiamétrie) et le CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel).

François Jost et Gérard Leblanc, se penchant eux aussi et avant nous sur le problème de la *classification endogène des genres télévisuels*, se sont posé la question de savoir quel besoin

éprouvaient les chaînes de télévision à « classer et à regrouper les émissions en fonction de quelques caractères communs » (1994, p. 51). Ils se sont ainsi aperçus que cette volonté classificatoire était différente selon que l'on se plaçait dans la perspective d'une chaîne privée ou dans celle du service public.

1.3.1. — CLASSIFICATIONS GENERIQUES ENDOGENES DES CHAINES PRIVEES

« Pour la télévision privée », expliquent-ils, « le genre est ce qui permet à la fois d'anticiper sur les réactions du public et de standardiser la production, deux objectifs fondamentaux pour satisfaire les vœux des publicitaires : à partir du moment où l'on peut garantir à un annonceur non seulement tel volume d'audience, mais, en plus tel type de public, la répartition des budgets en fonction des heures et des produits devient moins aléatoire » (1994, p. 51). Cette remarque met en évidence les similitudes qui peuvent exister entre les classifications des chaînes privées et celles que proposent les instituts chargés de la mesure d'audience, nous permettant ainsi de mieux les comprendre. Jost et Leblanc poursuivent en précisant que dans le système développé par les chaînes privées, système incarné de façon probante par la télévision

américaine¹⁷, « toute émission est bâtie en fonction d'un *format* » (1994, p. 51), qui fixe des normes précises que les créateurs de programmes doivent respecter « afin de refaire un produit conforme non seulement au genre auquel elle appartient, mais aussi à toutes celles de la *série* » (1994, p. 51). Nous retrouvons ici ce que nous avons appelé le *clonage* des émissions de télévision, notion abordée plus haut de façon rapide et à laquelle nous préférons volontiers à la suite des deux chercheurs celle de *sérialisation* qui nous semble être l'un des éléments essentiels de la *détermination générique des formes télévisuelles*. Comme eux, nous retiendrons également le terme de *format*, qui comme nous allons le voir (2.2.2.), est lui aussi l'un des facteurs déterminants du *genre télévisuel*.

François Jost et Gérard Leblanc proposent à la suite de leurs remarques sur les chaînes privées, un découpage des genres les plus importants de la télévision commerciale américaine, distinguant ainsi le *police show*, le *detective show*, le *western show*, le mélodrame médical, la *science fiction and fantasy television*, la *sitcom*, le *soap opera*, le *docudrama*, les informations, les documentaires, les émissions de sports, les émissions de jeux, les

17 - Jost et Leblanc expliquent que « la télévision américaine s'est appuyée dès l'origine sur des genres déjà constitués au cinéma et à la radio, qui avaient l'avantage de posséder des caractéristiques parfaitement identifiables » (1994, p. 51). Nous reviendrons largement dans les pages qui suivent sur cette notion *d'emprunt du média télévision aux autres médias*.

variety shows, les *talk shows* et les publicités¹⁸. Ils poursuivent en précisant que « ce découpage est très statique, bien peu de publicitaires souhaitant intervenir dans des programmes non conventionnels » (1994, p. 52). Pour les télévisions commerciales, on l'aura compris, le découpage générique est d'une importance capitale. Il permet aux annonceurs de cibler le public en fonction du genre auquel appartient l'émission diffusée, ce qui nécessite donc des différents genres qu'ils possèdent des caractéristiques sinon fixes, du moins les plus immuables possibles. Le deuxième enseignement que nous pouvons tirer de l'étude de François Jost et Gérard Leblanc est d'une part que les noms des genres mis en évidence ici sont plus en rapport avec le contenu des émissions qu'ils désignent qu'avec *la forme* de ces émissions, d'autre part qu'un grand nombre de termes désignent les seules fictions sérielles alors que la plupart des autres émissions ne sont gratifiées que d'un seul nom. Enfin, il semble que jusqu'à présent (mais les choses paraissent être en train de changer), la télévision française se soit toujours refusée à utiliser de multiples termes génériques, préférant généralement puiser parmi un nombre réduit de genres aux contours relativement flous. C'est du reste ce qu'affirment Jost et Leblanc en précisant que « la logique française de la classification des genres, beaucoup plus synthétique que la taxinomie américaine (...), pourrait sembler se confronter à un découpage purement

18 - Pour avoir une idée plus précise de ce type de découpage, nous renverrons comme le font Jost et Leblanc, à la lecture de : Rose (Brian G.), **TV Genres, A Handbook and Reference Guide**, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985.

ontologique reposant sur des critères objectifs » (1994, p. 59).

C'est effectivement ce que nous serions tentés de croire en observant les grilles de programmes¹⁹ des trois chaînes privées françaises (TF1, M6 et La Cinq) diffusées sur le réseau hertzien entre 1983 et 1993. Une telle démarche analytique permet de nous apporter un certain nombre d'indications en ce qui concerne la façon dont les chaînes commerciales françaises perçoivent la notion de genre télévisuel.

Le premier constat qui s'impose, est que dans leurs grilles respectives, TF1, M6 et La Cinq donnent des indications de nature différente en ce qui concerne les programmes diffusés, de sorte que se mêlent d'une façon qui semble arbitraire, les seules désignations génériques, les seuls titres des émissions ou, dans certains cas, l'association des deux. Ainsi, si l'on prend en exemple les grilles de programmes de TF1 des mois de septembre 1983, 1985, 1989 et 1992, nous voyons se côtoyer des indications génériques telles que *fiction* , *variétés* , *feuilleton* , *téléfilm français* , *fiction télévisuelle étrangère* (ou *française*), *film* (parfois suivi de la précision "*de cinéma*"), *dessin animé* , *série documentaire* ou encore *documentaire* (parfois suivi de la précision "*de création*") ; et des titres d'émissions tels que **La Une chez vous**, **Sacrée soirée**, **Temps X**, **Les jours heureux**, **Anagram** ou **Club Dorothée**.

19 - Ces documents sont repris par Régine Chaniac dans **La télévision de 1983 à 1993. Chronique des programmes et de leur public**, Service Juridique et Technique de l'Information/INA/La Documentation Française, Paris, 1994.

Même s'il est vrai, comme le soulignent encore François Jost et Gérard Leblanc, que dans certains cas « le titre de l'émission (...) est l'instrument qui permet à l'émetteur de mettre l'accent soit sur le mode de discours tenu par une émission (nous parlerons à la suite des deux auteurs d'*actes illocutoires*), soit sur le résultat escompté chez le spectateur (nous parlerons comme eux d'*actes prelocutoires*) » (1994, p. 61), qu'en est-il de dénominations comme **Temps X** ou **Les jours heureux** ? Comment peut-on être en mesure, à la simple évocation de ces deux titres, de connaître ce que Noël Nel²⁰ nomme les dispositifs, les régimes scopiques et les types d'agir mobilisés par ces deux émissions ? Sans être en désaccord avec Jost et Leblanc lorsqu'ils affirment que « nommer un programme *Sacrée Soirée* , *Tous à la Une* ou *C'était pour rire* , c'est le définir par rapport à la réaction, le sentiment ou le jugement que l'on espère obtenir du spectateur », le titre d'une émission, tout comme son annonce²¹, ayant pour fonction de « convaincre qu'elle appartient globalement à un genre unique, qu'elle constitue un tout homogène facile à étiqueter » (1994, p. 61), nous devons pourtant admettre que les choses ne sont pas aussi simples en ce qui concerne les deux exemples qui nous occupent. Les indications que fournissent les grilles de programmes ne suffisent pas à nous dire si ces émissions

20 - Nel (Noël), *Les régimes scopiques* 1 et 2, in *Champs visuels* n° 1 et n° 2 , mars et juin 1996.

et *Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelle*, in *Réseaux* n° 81 , CNET, janvier-février 1997.

21 - Nous reviendrons plus loin sur les problèmes que pose *l'annonce* des émissions, notamment au travers de l'auto-promotion.

mobilisent un dispositif de présentation, de représentation ou un mélange des deux, ni si les images qu'elles diffusent sont de type factuel, fictionnel, virtuel ou hybride. **Temps X** pourrait fort bien être une "fiction d'anticipation" et **Les jours heureux** un "magazine destiné aux personnes du troisième âge". Les hypothèses que nous émettons ici en ce qui concerne le contenu et la forme éventuels de ces émissions (et que bien entendu nous savons fausses), sont tout à fait plausibles dans la mesure où elles renvoient à des *références intertextuelles* liées à la culture personnelle de chacun, de telle sorte que les interprétations peuvent être multiples. Tout au plus ces *références intertextuelles* permettront-elles à un certain nombre d'entre nous de penser que **Temps X** est susceptible d'avoir un rapport avec la science-fiction (la notion de temps, de voyage dans le temps, la notion de progrès scientifique et d'avenir liée au "rayon X", etc.) et que **Les jours heureux** laissent transparaître une certaine idée de nostalgie, d'harmonie ou de "temps retrouvé".

Si l'on considère maintenant non plus les titres mais les noms génériques inscrits dans les grilles de programmes des chaînes privées, la première chose est de constater que ces derniers peuvent revêtir des *formes simples* qui ne donnent des informations que sur le type d'images diffusées (*fiction, variétés, film ou documentaire*) ou des *formes complexes*, qui en plus de cela, apportent des précisions liées à la production ou à la forme narrative des émissions (*feuilleton, téléfilm français, fiction télévisuelle étrangère, série documentaire ou documentaire de création*). Alors que les *noms génériques simples* se contentent d'établir un contrat de lecture spectatorial basé sur les régimes scopiques et les types

d'images mobilisés, *les noms génériques complexes*, eux aussi fondés sur ce que Gérard Genette²² nomme des *critères rhématiques* (c'est-à-dire relatifs à l'émission et au type de discours qu'elle tient), ajoutent à ce contrat de lecture les notions d'attente narrative et/ou de référence culturelle. Si l'on ne considère à nouveau que les grilles de TF1, on s'aperçoit qu'entre 1983 et 1992, la chaîne semble abandonner l'utilisation de ces *noms génériques complexes* au profit de *noms génériques simples* et des titres d'émission. Ainsi les émissions de fiction qui dans la grille de 1983 pouvaient être nommées *feuilleton*, *téléfilm*, *fiction télévisuelle*, *série* ou *film*, n'entrent plus en 1992 que dans deux catégories : celle de la *fiction* (qui désigne tout type de fiction *télévisuelle*) et celle du *film de cinéma* (qui désigne les fictions cinématographiques *télévisées*)²³. Cette restriction lexicale ne s'opère cependant pas dans les grilles de La Cinq et de M6 qui, toujours en ce qui concerne les fictions, continuent à opérer la distinction entre *série*, *feuilleton*, *téléfilm* (*film TV* pour M6) et *film*. Notons cependant que pour ces deux chaînes, les titres de certaines *séries* ou *feuilletons* peuvent prendre la place des seules indications génériques et d'autre part,

22 - Genette (Gérard), **Fiction et diction**, Seuil, col. Poétique, Paris, 1991, p. 7.

23 - Il nous semble opportun de faire ici un bref aparté afin d'opérer l'indispensable distinction entre les termes *télévisé* et *télévisuel*. Dans l'ensemble de notre étude, nous considérerons comme *télévisé* tout ce qui est transmis par la télévision et comme *télévisuel* les seules émissions conçues avant tout pour être diffusées par la télévision. D'une certaine façon, nous pouvons donc dire que le premier terme englobe le second et qu'il y a (entre autre) du *télévisuel* dans le *télévisé*.

que M6 ne fait pas de différence entre *feuilleton* et *série* et n'emploie que ce dernier terme.

L'observation de ces grilles tend à nous laisser penser qu'il n'existe pas, au sein des chaînes privées, de véritable nomenclature classificatoire et que noms génériques et titres d'émission peuvent être utilisés de façon indifférenciée. Il semble d'autre part que la seule distinction que l'on puisse véritablement opérer entre les différents programmes de ces chaînes, soit une distinction entre les émissions proprement *télévisuelles* et celles constituées de programmes préexistants et *télévisés* par elles.

Pour finir, il faut préciser qu'il arrive parfois que les grilles de programmes des télévisions privées associent noms génériques et titres pour désigner certaines émissions. Dans ces cas, la détermination générique intervient de façon redondante comme une sorte de justification du titre. Ainsi dans la grille de septembre 1983 de TF1 le titre **Vitamine** est-il associé au genre *jeunesse*, le titre **J'ai un secret** au genre *jeu*, le titre **Sept heures moins cinq** au genre *information*, le titre **Champions** au double genre *sports et divertissement* et le titre **Trente millions d'amis** au genre *magazine animalier*. Nous nous trouvons ici face à un nouvel exemple de la difficulté qu'éprouvent les chaînes elles-mêmes à classer les émissions qu'elles proposent en genres déterminés. D'autre part, il nous faut constater comme le fit Jean-Pierre Esquenazi²⁴, l'hétérogénéité des catégories génériques distinguées ici par TF1.

24 - Esquenazi (Jean-Pierre), **Le renouvellement d'un jeu de langage : genres et canaux**, in *Réseaux* n° 81, CNET, janvier-février 1997.

Certaines d'entre elles renvoient au statut de l'énonciateur (*information*), d'autres à celui du destinataire (*jeunesse*) ; certaines définissent un contrat de lecture spectaculaire (*jeu, divertissement*) et d'autres définissent un contenu (*sports*) ; certaines sont basées sur des critères rhématiques (*magazine*) et d'autres sur des critères thématiques (*sports*). A cela s'ajoutent des *formes complexes* constituées de catégories préexistantes renforcées de termes qui viennent préciser le type de l'émission. S'il s'agit le plus souvent de l'association d'un critère thématique et d'un critère rhématique (*magazine animalier*), il est également possible dans certains cas que ces *formes complexes* soient constituées de l'association de deux critères thématiques (*sports et divertissement*).

1.3.2. — CLASSIFICATIONS GÉNÉRIQUES ENDOGÈNES DES CHAINES PUBLIQUES

Examinant la question de la détermination générique à la télévision publique, François Jost et Gérard Leblanc la présentent comme une nécessité, car le genre « est d'abord inscrit dans le cahier des charges, dans la mesure où celui-ci doit d'une part répondre aux trois missions fondamentales : informer, distraire, cultiver, et, d'autre part, plus précisément, fixer un pourcentage annuel d'émissions d'un type déterminé » (1994, p. 52). Les deux chercheurs notent ensuite que le service public s'est préoccupé moins tôt que les chaînes privées du souci de standardisation exigé par les lois du marché. Ils rappellent que ce n'est qu'en 1983 que le Service Juridique et Technique de l'Information établit une nomenclature

officielle qui fixe les critères définitoires des genres télévisuels. Cette nomenclature répartit les différentes émissions de la télévision publique dans huit catégories :

- les émissions d'informations,
- les émissions à caractère documentaire,
- les émissions de fiction (cinéma, télévision, dessins animés et théâtre),
- les émissions de musique et divertissement (musique classique, lyrique, chorégraphie, variétés, jeux et divertissements),
- les émissions sportives,
- les émissions destinées aux enfants et aux adolescents,
- les émissions extérieures (pédagogiques, publicité, RFP, actualités régionales)
- les autres émissions, c'est-à-dire les présentations annonces et interludes.

Remarquons immédiatement que l'hétérogénéité des catégories génériques observée dans les grilles de programmes des chaînes privées se retrouve dans cette classification du SJTI. Alors que la désignation *émissions destinées aux enfants et aux adolescents* caractérise le destinataire visé, la désignation *émissions extérieures* caractérise l'origine du programme (le producteur), la désignation *émissions sportives* caractérise le contenu, et les désignations *émissions de fiction* et *émissions à caractère documentaire* caractérisent le statut de l'énonciateur. D'autre part, il faut observer que certaines émissions seraient susceptibles d'appartenir à plusieurs de ces catégories. C'est le cas des *films de cinéma* diffusés par la télévision qui pourraient appartenir à la catégorie des *émissions extérieures*, c'est le cas

aussi des *dessins animés* qui pourraient appartenir à celle des *émissions destinées aux enfants et aux adolescents* . Il semble donc au regard de ces deux exemples que, non seulement les catégories génériques définies par le SJTI sont aussi hétérogènes que celles des chaînes privées, mais également que les critères mobilisés pour décider de l'appartenance d'une émission à un certain genre ne soient pas clairement définis et restent flous.

Bien que nous ayons délibérément choisi de ne pas nous préoccuper (pour l'instant) de La Cinquième et de Arte²⁵, préférant nous concentrer sur les trois chaînes françaises privées et sur les deux chaînes de France Télévision, nous tenons tout de même à présenter rapidement les catégories d'émissions distinguées par la chaîne franco-allemande. Dans le magazine qu'elle édite chaque semaine depuis le mois de janvier 1997, apparaît en page trois une grille de programmes hebdomadaire. L'observation de cette dernière nous permet de constater qu'à la différence des autres chaînes qui utilisent une multitude de termes génériques souvent différents d'une grille à l'autre, Arte répartit toujours ses émissions dans les huit catégories suivantes : *Documentaire* , *Fiction* , *Cinéma* , *Théâtre/Opéra/Danse* , *Musique*, *Information* , *Thema* et *Metropolis* . Nous constatons donc là aussi une cohabitation de noms génériques et de titres d'émissions dans la même grille. Outre la distinction entre *Fiction* (utilisée comme c'est souvent le cas pour désigner la fiction télévisuelle) et *Cinéma* , nous remarquons

25 - Nous reviendrons plus en détail sur certains programmes de ces deux chaînes dans la suite de notre étude.

également que Arte utilise des noms génériques composés de termes désignant différents arts du spectacle : *Théâtre/Opéra/Danse* . Mais le plus remarquable concerne sans doute l'utilisation des titres d'émissions. Si *Metropolis* désigne un magazine culturel européen au format stable, *Thema* (nom donné aux soirées thématiques de Arte) peut en revanche prendre les formes, les formats et les contenus les plus divers et variés, pouvant même englober toutes les autres catégories à l'exception de *Metropolis* et *Information* . Plus qu'une catégorie générique, *Thema* serait donc d'avantage la promesse d'une succession d'émissions aux régimes scopiques, aux types d'images, aux formes (dispositifs) et aux formats divers, regroupées en fonction de la thématique commune développée par leurs contenus. Si nous suivons Noël Nel et admettons comme lui que le genre — tel qu'on le conçoit pour les oeuvres littéraires et cinématographiques — est défini par « le contenu et le seul thème » (1997, p. 38) des émissions, il n'est donc pas tout à fait faux d'avancer que toutes les émissions diffusées dans le cadre de *Thema* appartiennent au même *genre* . Bien entendu les choses ne sont pas aussi simples et François Jost ou Noël Nel ont bien montré la complexité de la notion de *genre télévisuel* .

Refermons là ce bref aparté et examinons maintenant, comme nous l'avons fait précédemment pour les chaînes privées, les grilles de programmes des télévisions publiques (Antenne 2 et FR3, puis France 2 et France 3 à partir du 7 septembre 1992) durant la période 1983-1993, pour constater que les catégories utilisées par les deux chaînes ne correspondent pas forcément à celles définies par le SJTI. Comme les grilles de TF1, M6 et La Cinq, celles de Antenne

2/France 2 et de FR3/France 3 mélangent noms génériques et titres d'émissions, les employant séparément ou en association. Si l'on s'intéresse par exemple à la présentation des fictions dans la grille de septembre 1989 d'Antenne 2, nous voyons se côtoyer des indications génériques telles que *série française* (sans plus d'indication) et des titres d'émissions tels que **Falcon Crest** (qui est un *feuilleton américain*)²⁶.

Une observation de la grille des programmes d'Antenne 2 sur plusieurs années nous permet également de remarquer une évolution lexicale des termes génériques utilisés par la chaîne pour classer les fictions. En septembre 1983, si les appellations *feuilleton* et *téléfilm* sont utilisées seules, l'appellation *série*, en revanche, est systématiquement associée aux précisions *française* ou *étrangère*, de sorte que l'on a non seulement une indication de nature syntaxique (*série*), mais aussi une indication relative à l'origine de la production (*française* ou *étrangère*). Cette précision est sans doute liée aux impératifs et aux quotas fixés par les cahiers des charges ou les organismes de contrôle des programmes et l'on peut se demander pourquoi elle ne s'applique pas aux autres fictions télévisuelles. Dans la grille de programmes présentée par la même chaîne pour le mois de septembre 1987, cette distinction n'apparaît plus et l'on retrouve les trois catégories *feuilleton*, *série* et *téléfilm* utilisées seules. Par contre, on remarque que le terme *film TV* peut

26 - Nous n'utilisons pour l'instant que les termes de *feuilleton*, *série* et *téléfilm* pour désigner les fictions télévisuelles. Nous verrons plus loin comment ces trois *catégories principales* peuvent se subdiviser en *sous-catégories*.

se substituer à celui de *téléfilm* lorsque ce type de fiction télévisuelle est programmé en première partie de soirée et en alternance avec la diffusion d'oeuvres cinématographiques, comme si cela lui donnait une plus grande légitimité. En 1989, l'appellation *téléfilm* a d'ailleurs disparu de la grille au profit du terme *film de télévision* sans doute plus prestigieux. Par ailleurs on constate ici un retour de la distinction entre *série française*, *série française* ou *européenne* (elles aussi imposées par les quotas) et *série*, cette dernière catégorie désignant vraisemblablement toutes les *fictionnelles* dont la production n'est ni française ni européenne. Cette grille de septembre 1989 présente également une autre *sous-catégorie* de la *série* : la *mini-série*. Ici, l'indication sur la *forme syntaxique* (*série*) n'est plus surdéterminée par une précision liée à l'origine de la production (*française*, *européenne* ou *étrangère*), mais par une précision relative au *temps (court) du récit* et/ou au *nombre (réduit) d'unités de la série*.

Depuis septembre 1987, une case (celle du dimanche de 17 heures à 18 heures 30) de la grille des programmes d'Antenne 2 contient l'indication suivante : *Le policier du dimanche*. Devenant par la suite *Le policier du dimanche soir* et occupant la case du dimanche de 20 heures 45 à 22 heures 15, cette "catégorie" se retrouve dans les grilles de septembre 1989 et 1991. Elle est intéressante pour deux raisons : d'une part, elle représente l'un des rares exemples de l'utilisation d'un terme générique emprunté à la littérature et au cinéma, directement lié au contenu diégétique et narratif de l'émission (*policier*), d'autre part, elle induit la notion de rendez-vous (*dimanche soir*), créant ainsi une sorte de *mise en série du genre policier*. Bien que nous allons très largement revenir

dans les pages qui suivent sur la notion de *mise en collection* et plus précisément sur celle de *paradigmatisation des fictions unitaires* de la télévision, nous pouvons dès à présent noter que l'appellation *policier du dimanche soir* permet à la chaîne de créer un rendez-vous avec les téléspectateurs grâce la mise en relation d'un *genre fictionnel* populaire²⁷ et d'un créneau fixe de la grille de programmes. Il semble également important de noter que cette dénomination diffère de celles qui sont utilisées d'ordinaire, en cela qu'elle désigne cette fois non plus la *forme syntaxique* de la fiction (nous ne savons pas s'il s'agit d'un film de cinéma diffusé par la télévision, d'un téléfilm ou de l'épisode d'une série ou d'un feuilleton) mais son contenu narratif. De plus, l'utilisation du terme *policier*, fortement connoté, induit implicitement l'appartenance de cette émission à la catégorie des émissions de fiction, de sorte que son seul emploi suffit à en déterminer le régime scopique et le type d'images mobilisés.

En d'autres termes, nous pourrions résumer cette observation en précisant que les catégories affichées dans les grilles de programmes des chaînes du service public peuvent être tantôt *formelles*, tantôt *génériques*. Reprenant les propos de Noël Nel (1997, p.38), nous constaterons donc l'hésitation des professionnels de la télévision entre « la notion de genre (définie par le contenu et le seul thème) et la notion de forme (assimilable au dispositif) », ce qui nous incitera « nécessairement » à nous pencher sur « la question de l'identité générique. »

27 - Un *genre fictionnel* qui de surcroît, a déjà largement fait les preuves de sa popularité en littérature puis au cinéma.

Si à travers l'exemple du *policier du dimanche soir* nous avons pu observer que les chaînes publiques, lorsqu'elles donnaient une indication sur le *genre fictionnel* programmé, n'apportaient aucune précision sur la *forme syntaxique* de cette fiction, il est également possible de constater qu'une indication sur la *forme syntaxique* de la fiction est rarement accompagnée d'une indication concernant son *genre*. Ainsi les catégories *téléfilm*, *série* et *feuilleton* ne sont-elles presque jamais associées à un nom de *genre* ni d'ailleurs à aucune autre indication complémentaire. Il n'y a, semble-t-il, que lorsque des images non-fictionnelles (*factuelles*) revêtent ces *formes*, que les grilles des chaînes publiques apportent des précisions quant au type d'images mobilisé : la catégorie *série documentaire* par exemple, est très fréquemment utilisée. Cette remarque nous conduit donc à penser qu'utilisés seuls, les termes de *série* et de *feuilleton* désignent nécessairement des émissions de type fictionnel²⁸. L'utilisation de la catégorie *téléfilm* quant à elle pose moins de problèmes, dans la mesure où ce terme désigne étymologiquement les "films" conçus pour la télévision, les distinguant du même coup de ceux conçus pour le cinéma.

Cela nous conduit à une autre remarque, concernant cette fois l'utilisation du mot *film* dans les grilles de programmes. La catégorie des *films* nous l'avons vu, est présente dans les grilles des chaînes privées où elle désigne les mêmes émissions que dans celles

28 - Dans les vingt grilles de programmes qui servent de base à notre étude, nous n'avons rencontré que deux fois la dénomination *série de fiction* (grille de FR3, automne 1990 et janvier 1993). Dans toutes les autres, les *séries de fiction* ne sont désignées que par le terme *séries*.

des télévisions publiques : les films de cinéma télévisés. Alors que les critiques et les théoriciens du cinéma considèrent le film comme étant le support de toute représentation cinématographique, qu'elle soit fictionnelle ou factuelle, courte ou longue, narrative ou expérimentale, les programmeurs de la télévision n'utilisent eux ce terme que pour désigner les *récits fictionnels de long métrage conçus pour le cinéma* . En fait, la catégorie *film* de la grille des programmes se distingue de celle de *fiction télévisuelle* et plus précisément de celle de *téléfilm* (*film de télévision* ou *film TV*) dans la mesure où elle regroupe de façon indifférenciée (sans préciser le *genre cinématographique* auquel elles appartiennent) toutes les *fictions unitaires* qui ne sont pas originellement conçues pour la télévision. Les chaînes, qu'elles soient publiques ou privées, privilégient donc dans leurs classifications des émissions de type fictionnel, les catégories qui regroupent les programmes en fonction de leurs *origines* : *film* et *fiction télévisuelle* ²⁹ ; et pour ces dernières, les catégories qui les regroupent en fonction de leurs *formes syntaxiques* : *téléfilm* , *série* et *feuilleton* , et ce au détriment de toute considération *générique* . Il apparaît donc clairement que *le genre* — au sens cinématographique du terme — est moins important aux yeux des programmeurs que les distinctions relatives à *la production* (origines) et aux *formes*

29 - Nous avons vu plus haut que les chaînes privées pouvaient regrouper toutes les formes de fictions télévisuelles au sein de la catégorie *fiction* et toutes les fictions cinématographiques au sein de la catégorie *film* , réduisant ainsi à deux le nombre des catégories fictionnelles. Les fictions ne sont plus ici distinguées qu'en fonction des origines de leurs productions.

syntaxiques des fictions, les premières répondant aux impératifs des quotas et les secondes s'adressant aux annonceurs soucieux de savoir si la forme fictionnelle (sérielle ou non) des émissions est susceptible de créer des *habitudes de réception téléspectatorielles* .

La différence la plus nettement observable entre les grilles de programmes des chaînes publiques de celles des chaînes privées, réside sans doute dans la persistance au sein des premières de catégories héritées de la télévision des origines, catégories aujourd'hui disparues des chaînes commerciales. Si François Jost et Gérard Leblanc notent avec raison que « la logique française de la classification des genres » laisse transparaître en filigrane « les trois missions du service public — informer, distraire, cultiver — » (1994, p. 59), leur remarque est d'autant plus vraie pour les chaînes du service public qui sont théoriquement censées perpétuer ces missions au détriment de tout intérêt commercial. Ainsi, dans la grille de programmes d'Antenne 2 pour septembre 1987, pouvions-nous encore relever une catégorie *Arts et spectacles* . Cette catégorie aux contours on ne peut plus flous et sans équivalent dans les grilles des chaînes privées, symbolise parfaitement la persistance de la triple mission du service public. En effet, le terme *arts* peut se rapporter à l'idée de culture, celui de *spectacles* à l'idée de distraction, et puisqu'aucune précision ne nous indique le régime scopique mobilisé, rien ne nous interdit de penser que cette catégorie est susceptible de mélanger représentation et présentation et donc de développer des discours sur le mode informatif. Comme on peut également le constater, les critères d'appartenance à la catégorie *Arts et spectacles* peuvent être

multiples³⁰, ce qui la rend très vaste au regard d'autres catégories telles que *Magazine d'information*³¹ ou *Série documentaire*³², dont les critères définitoires sont plus précis. Cela met parfaitement en évidence la coexistence au sein d'une même grille de programmes de catégories d'émissions très vastes et d'autres dont les critères d'appartenance sont beaucoup plus sélectifs.

Le *Ciné-club* d'Antenne 2 est lui aussi représentatif de l'héritage de la mission de culture et de divertissement que se fixa la télévision publique des origines. Le terme *Ciné-club* fait en effet directement référence à une pratique culturelle cinéphilique qui impose au téléspectateur le respect d'un *contrat de lecture* basé sur l'appréhension du film de cinéma appartenant à cette catégorie comme étant "une oeuvre artistique importante" et non plus comme "un simple divertissement". Non seulement l'appartenance d'un film à la catégorie *Ciné-club* détermine-t-elle un régime de croyance³³ téléspectatorielle axé sur les deux notions de culture et de divertissement, mais en plus elle présente ce film comme

30 - Cette catégorie serait en effet susceptible de regrouper toutes les formes de présentation et de représentation artistiques, ainsi que toutes les formes de spectacles : théâtre, ballets, concerts, cinéma, cirque, etc.

31 - Catégorie qui donne des indications sur le dispositif (*magazine*) et le contenu (*information*) des émissions qu'elle regroupe.

32 - Catégorie qui donne des indications sur la forme syntaxique (*série*) et le type d'images (*documentaire*) des émissions qu'elle regroupe.

33 - Voir Bourdon (Jérôme), **Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels**, in *Quaderni n° 4*, Paris, printemps 1988.

différent de ceux qui sont classés dans la catégorie *Film* , car possédant “une plus grande valeur culturelle”. Cet exemple nous permet donc de voir qu’il existe à la télévision publique, des critères qualitatifs de classement des émissions de même type (en l’occurrence ici les films de cinéma).

Une autre catégorie, observée cette fois dans la grille des programmes de FR3 du quatrième trimestre 1988, est également représentative des chaînes du service public : il s’agit de la catégorie *Feuilleton INA* . Ici, l’association du terme *feuilleton* et du sigle *INA* a pour but de surdéterminer la *forme syntaxique* en la présentant comme appartenant au “patrimoine culturel”³⁴ de la télévision et donc en lui donnant une plus grande légitimité. Bien que cette démarche soit sans doute destinée à signifier aux annonceurs et aux autorités de l’audiovisuel que les fictions diffusées dans cette tranche horaire³⁵ sont des rediffusions de “classiques” du petit écran et non des créations nouvelles, il n’est cependant pas interdit de penser que la caution scientifique et historique apportée à ces *feuilletons* par le sigle *INA* les distingue des autres *feuilletons* . Une catégorie semblable se retrouve aujourd’hui (1997) dans la grille de programmes de La Cinquième sous la forme d’une *collection* intitulée *La bibliothèque d’or de la télévision* . Ici, l’expression *bibliothèque d’or* associée au mot *télévision* sous-entend non seulement la pertinence de la notion d’*oeuvre fictionnelle télévisuelle* , mais encore celle de *chef-d’oeuvre* . Les

34 - La télévision publique, on le sait, se doit aussi de jouer un rôle de conservateur et de diffuseur des “oeuvres” du patrimoine télévisuel.

35 - Lundi, mardi, jeudi et vendredi de 14 heures 30 à 15 heures 30.

fictions qui sont diffusées dans cette collection semblent donc plus que toutes autres dignes d'intérêt, au point d'accéder à une sorte de panthéon (emphase du terme *bibliothèque d'or*) réservé à l'élite de la fiction télévisuelle. Avec ces deux exemples, on constate de nouveau que la surdétermination de certaines catégories originelles (ici le feuilleton) permet un classement qualitatif de certaines émissions, puisque les fictions choisies pour entrer dans ces *sous-catégories* sont considérées comme possédant une valeur patrimoniale et apparaissent donc comme étant "plus importantes" que les autres.

Les grilles de programmes de FR3 présentent également d'autres termes classificatoires que l'on ne retrouve ni sur la grille d'Antenne 2, ni dans celles des télévisions privées. Ainsi en septembre 1985 relève-t-on une catégorie *Emissions de service* dont le critère définitoire est directement lié à la notion de service public développée par la chaîne. Une telle dénomination permet à la chaîne, non plus d'insister sur la triple mission que se donna la télévision des origines, mais plutôt sur l'idée d'une *télévision citoyenne* jouant son rôle de média national au service du peuple³⁶. Cette *détermination générique* renvoie directement et peut-être plus que toute autre à la fonction même de la télévision publique. Dans la même grille nous pouvons également lire *Télévision régionale grand public* . Nous passerons sur le concept de *télévision régionale* propre à FR3 pour ne nous intéresser qu'à l'expression

36 - Il est certain qu'un rapide parcours de l'histoire de la télévision française suffirait à montrer que cet idéal est loin d'avoir toujours été (et d'être) respecté.

grand public . Bien que nous ayons déjà relevé l'existence de catégories regroupant certaines émissions en fonction de leurs destinataires (la catégorie jeunesse par exemple), nous n'avons encore jamais été confronté à la notion de *grand public* . L'utilisation de ce terme n'est pas sans poser problème dans la mesure où son emploi induit inévitablement l'existence d'émissions destinées à certaines *élites* . Pourtant, nous ne pouvons que constater l'absence de ces "publics réduits" au sein des autres noms de la grille. En utilisant l'expression *grand public* qui vise le destinataire de l'émission, les programmeurs veulent peut-être insister sur le côté généraliste ou plutôt "non spécialisé" de cette émission qui serait donc accessible à un public "non spécialiste". Si tel était le cas (et il y a fort à penser que ça le soit), la catégorie renverrait donc au *récepteur* dans le but de désigner le *contenu* (accessible) des émissions qu'elle regroupe.

En ce qui concerne les catégories regroupant les fictions télévisuelles, l'examen des grilles de FR3 nous permet de constater la présence jusqu'au quatrième trimestre 1988, d'une catégorie nommée *Téléroman* . Cette catégorie cohabitait avec celles de *téléfilm* , *feuilleton INA* , *fiction* et *film* , il nous faut donc en conclure que le *téléroman* est une forme de fiction particulière, différente de ces quatre dernières. L'étymologie de ce terme renvoie à celle de *photo-roman* , c'est à dire à une forme fictionnelle feuilletonesque, souvent basée sur des intrigues sentimentales, et destinée à un public féminin et populaire. Cette hypothèse se confirme lorsque l'on considère l'emplacement de cette catégorie

dans la grille des programmes³⁷ et que l'on examine le type de fiction programmé dans ce créneau : de longs *feuilletons* sentimentaux, tournés en vidéo, en studio la plupart du temps (et dans un nombre réduit de décors), et provenant généralement du Brésil (*Dona Beija*). Il semblerait également que le mot *téléroman* puisse trouver son origine à deux niveaux : d'une part, il serait susceptible de correspondre à la conservation d'un terme usité à l'époque de l'ORTF et déjà obsolète en 1988, et d'autre part, il pourrait être la traduction littérale de l'expression brésilienne *telenovela*³⁸, employée pour désigner de telles fictions. Quoi qu'il en soit, FR3 est en 1988 la seule chaîne de la télévision française à employer ce terme, qui lui permet là encore de surdéterminer la catégorie *feuilleton*. L'emploi du mot *téléroman* ne lui permet pas seulement de déterminer les fictions en fonction de leur *forme syntaxique* (feuilleton), mais aussi grâce à leur *contenu* (intrigues sentimentales) et à leur *esthétique* (images vidéo + tournage studio). La distinction entre *feuilleton* et *téléroman* est là aussi d'ordre qualitatif, mais la surdétermination semble cette fois servir à regrouper des fictions de "qualité moindre".

On a déjà remarqué plus haut, combien les catégories classificatoires des émissions de télévision pouvaient être

37 - En 1988, le *téléroman* est programmé chaque jour de la semaine (à l'exception du samedi et du dimanche), de 13 heures 30 à 14 heures.

38 - Nous ne nous attarderons pas pour l'instant sur la terminologie mobilisée pour désigner les différents types de fictions télévisuelles. Cela fera l'objet de la deuxième partie de notre chapitre trois (3.2. — Illustration par genre et mise en évidence de sous-genres).

hétérogènes. Les exemples que nous venons d'aborder nous apprennent également que certaines des catégories utilisées par les chaînes françaises (notamment les chaînes publiques), peuvent être divisées en sous-catégories qui elles-mêmes peuvent encore être surdéterminées et divisées en sous-catégories, et ainsi de suite. Ainsi les émissions de la catégorie *fiction*, déterminées par le *type d'images mobilisé* (que nous nommerons *détermination du premier degré*), peuvent-elles être surdéterminées en fonction de *l'origine de leur production* (*détermination du deuxième degré*) et entrer dans les deux sous-catégories que sont les *films* et les *fictions TV*. Celles-ci peuvent à leur tour être surdéterminées en fonction de leurs *formes syntaxiques* (*détermination du troisième degré*) et être réparties entre *téléfilms*, *séries* et *feuilletons*. Ces derniers enfin, peuvent bénéficier d'un classement qui suit une sorte de *surdétermination qualitative*³⁹ (*détermination du quatrième degré*)

39 - Cette *surdétermination qualitative*, certainement la plus subjective de toutes celles auxquelles nous ayons affaire, ne dépend plus de données "techniques" comme les surdéterminations qui la précèdent, mais plutôt de jugements de valeur. En fait, elle semble se faire en fonction de la plus ou moins grande valeur culturelle et/ou artistique accordée par la chaîne (ici FR3) aux fictions. La volonté de distinguer les fictions télévisuelles en fonction de tels critères correspond sans doute à la mission pédagogique (mission de formation d'un téléspectateur critique et responsable) propre au service public. Il semble également que rien ne puisse surdéterminer davantage les fictions télévisuelles que la *surdétermination qualitative*, celle-ci apparaissant alors comme une sorte de surdétermination ultime.

détermination générique des émissions de télévision est susceptible de se faire à plusieurs niveaux (que nous appellerons degrés) et selon des critères hétérogènes⁴¹.

Pour terminer nous nous attarderons quelque peu sur l'utilisation que fait FR3 du terme *fiction*. En reprenant l'exemple de la grille du quatrième trimestre 1988, nous remarquons que la chaîne répartit les fictions qu'elle diffuse en six catégories : *film*, *téléfilm*, *feuilleton*, *feuilleton INA*, *téléroman* et *fiction*. On aura sans doute remarqué dans cette liste l'absence de la catégorie *série*, ce qui peut paraître étonnant dans la mesure où à cette époque, FR3

41 - Dans l'élaboration de notre *arborescence de la fiction*, nous avons volontairement laissé de côté la *détermination en fonction de l'origine nationale de la production*, la jugeant sans pertinence pour notre exemple. D'autre par, nous avons conscience qu'un "degré intermédiaire" aurait pu venir s'intercaler entre notre second et notre troisième degré : celui correspondant à la distinction entre *fiction unique* et *fiction plurielle*, notions sur lesquelles nous reviendrons dans la suite de notre étude (chapitre trois).

Enfin, pour ne pas subir les mêmes reproches que l'on fit à Christian Metz au sujet de sa "Grande Syntagmatique", nous tenons surtout à préciser que notre but n'étant pas pour l'instant d'élaborer une esthétique de la fiction télévisuelle, nous assumons parfaitement l'hétérogénéité des niveaux de notre arborescence, hétérogénéité qui s'explique par le fait qu'à chaque niveau interviennent des critères de détermination différents.

diffusait nombre de cette *forme* de fictions télévisuelles⁴². Ceci nous conduit donc à deux constatations : d'une part les programmeurs⁴³ de FR3 peuvent faire se côtoyer dans une même grille, des catégories surdéterminantes au *quatrième degré* (*téléroman*) et d'autres beaucoup moins précises (*fiction*) ; d'autre part, il est indéniable qu'un autre terme classificatoire se substitue ici à celui de *série* . Or la seule catégorie présente dans la grille qui soit susceptible de contenir celle de la *série* est celle de la *fiction* , ce qui semble prouver que les chaînes ne cherchent pas systématiquement à être précises lors de la *détermination générique* de leurs émissions. Cette remarque peut s'expliquer de différentes façons. Tout d'abord, il est possible que le choix de l'utilisation du terme *fiction* pour désigner les *séries* , soit dû à l'incapacité des programmeurs à préciser avec quelles *formes* de fictions ils vont combler certaines cases de la grille des programmes. L'utilisation

42 - En octobre et novembre 1988, FR3 diffusait en effet chaque jour de la semaine, de 18 heures 30 à 19 heures, un épisode (26 minutes) de la série **Guillaume Tell** (coproduction : Grande-Bretagne/USA/France) créée par Anthony Horowitz ; et tous les dimanches de 19 heures à 19 heures 55, un épisode (50 minutes) de la série américaine **Lady Blue** créée par Robert Vincent O'Neil.

43 - Au sujet du métier de programmeur, voir Monique Dagnaud, **Profession : programmeur**, *Médiaspouvoirs* N° 20 , octobre-novembre-décembre 1990.

Par ailleurs, nous aborderons le problème de la programmation dans notre approche économique de la fiction télévisuelle (sous-chapitre 6.3.).

d'un terme générique "vague" permettrait donc aux programmeurs de disposer d'un large choix d'émissions susceptibles de correspondre aux cases de la grille désignées par le terme *fiction*. Cette hypothèse est sans doute la plus probable, d'autant qu'à la différence des autres chaînes dont la grille de programmes est publiée chaque mois, celle de FR3 est à cette époque trimestrielle. D'autre part, il se peut également que la chaîne publique hésite dans le choix de son vocabulaire classificatoire, ne sachant si elle doit utiliser le terme de *série*, celui de *série de fiction* ou celui de *fiction*. Si l'on prend en considération les grilles de programmes de FR3 (France 3 à partir de 7 septembre 1992) pour les périodes suivantes : janvier 1983, septembre 1985, quatrième trimestre 1988, automne 1990 et janvier 1993, il nous est en effet possible de constater que rares sont les fois où deux de ces termes cohabitent au sein d'une même grille⁴⁴.

La dernière remarque que l'on puisse faire sur les difficultés qu'éprouvent les chaînes elles-mêmes (dans leurs grilles de programmes) à répartir les émissions dans des catégories fixes et distinctes, et par là même, à définir clairement la notion de *genre télévisuel*, concerne la difficulté relative au choix du vocabulaire classificatoire. Non seulement, comme nous l'avons vu précédemment, ce vocabulaire possède-t-il une capacité définitoire plus ou moins précise, reposant sur divers aspects de la production, de l'émission et de la réception, mais encore chaque chaîne accorde-t-elle aux termes de ce vocabulaire des sens qui peuvent parfois être

44 - Les catégories *fiction* et *série de fiction* n'apparaissent simultanément que dans la grille de janvier 1993.

différents de ceux des autres chaînes. La “relative imprécision” des *termes classificatoires* des émissions de télévision peut même mener à une confusion au sein de certaines chaînes, confusion liée à la difficulté de choisir un vocabulaire approprié à la définition de certains produits.

1.3.3. — LES DIFFICULTES DU CHOIX D'UN VOCABULAIRE CLASSIFICATOIRE

Cette défaillance sémantique se remarque surtout dans le discours para- ou épitextuel que tiennent les différentes chaînes sur leurs propres programmes⁴⁵.

En premier lieu, il nous faut constater que les chaînes de télévision, quelles qu'elles soient, semblent refuser d'utiliser la totalité du vocabulaire classificatoire existant, privilégiant l'emploi de certains termes et en délaissant totalement d'autres. Ainsi certains noms récents d'origine anglo-saxonne, apparus dans les années 80 pour nommer de nouveaux types d'émission, sont-ils devenus populaires sans pour autant que les chaînes ne les ajoutent à la panoplie déjà existante de leur vocabulaire classificatoire. C'est entre autre le cas de catégories telles que le *docudrama*, le *reality-show*, le *talk-show*, la *sitcom* ou le *soap opera*, qui

45 - Essentiellement par l'intermédiaire de *séquences d'autopromotion*, mais aussi dans les titres ou les génériques des émissions, les dossiers de presse, les magazines qu'éditent certaines chaînes (La Cinquième, France 3, Arte et Canal + par exemple) et au sein même de certaines émissions.

apparaissent régulièrement sous la plume des critiques et des journalistes de la presse de télévision et sont bien connues des téléspectateurs, même si elles sont rarement citées à l'antenne. **La nuit des héros**⁴⁶ par exemple, est présentée par Antenne 2 comme étant un *magazine* alors que l'émission correspond parfaitement à l'archétype du *reality show*⁴⁷ : très largement inspirée de **Rescue 911**, une émission américaine de la chaîne CBS, son principe est de proposer des reconstitutions aussi spectaculaires que possibles de

46 - Emission hebdomadaire de Philippe Thuillier et Philip Plaisance (1 h 30), présentée par Laurent Cabrol, diffusée sur Antenne 2 de septembre 1991 à juin 1993.

47 - Nous tenterons plus loin de donner une définition plus précise du *reality-show* .

faits divers⁴⁸. De son côté, TF1 présente **Perdu de vue**⁴⁹ comme «une expérience de télévision interactive et de solidarité »⁵⁰ assimilée à un *magazine*, alors que cette émission possède elle aussi bien des caractéristiques du *reality-show*, notamment la présence de séquences reconstituées et l'intervention possible du public et des téléspectateurs. Ces observations nous poussent à rejoindre Jean-Pierre Esquenazi qui constate que « c'est à travers le *refus de nommer* que s'est exprimée la critique de ces nouveaux styles télévisuels » (1997, p. 107). Si ce dernier affirme à juste titre que l'hebdomadaire de télévision **Télérama** « refuse d'entériner les nouvelles classifications d'émissions, venues souvent d'outre-Atlantique » (1997, p. 112), rapprochant cette attitude de celle

48 - **La nuit des héros** est composée de trois types de séquences : les reconstitutions (confiées à l'agence Sygma) de trois faits divers spectaculaires survenus en France et qui se sont heureusement dénoués grâce à l'intervention d'un "héros" ; la diffusion d'une séquence analogue achetée à une chaîne américaine ; un « fil rouge » durant lequel un volontaire réalise en plusieurs étapes (pour chacune d'elles un moyen de locomotion différent est utilisé) un parcours tracé dans une ville de province en un temps déterminé. S'il réussit, il gagne une somme d'argent à chaque étape. A la fin de l'émission, le total des gains est remis à une oeuvre caritative.

49 - Emission mensuelle de Jean-Marie Perthuis et Bernard Bouthier (environ 2 h), présentée par Jacques Pradel, diffusée sur TF1 de septembre 1990 à avril 1997.

50 - **CinémAction TV n° 1** (Guy Hennebelle, dir.), *Télévision française : la saison 1991*, Corlet -Télérama, février 1992, p. 176.

adoptée par Casetti et Odin (1990) au sujet de ces émissions qu'ils baptisèrent « omnibus », nous ne pouvons que constater que les chaînes de télévision elles-mêmes suivent une voie identique. Pour TF1, des émissions telles que **Le miel et les abeilles** ou **Hélène et les garçons** ne sont ni des *sitcoms*, ni des *séries*, ni des *feuilletons*, ni même des *fictions*, elles sont elles-mêmes, c'est-à-dire **Le miel et les abeilles** et **Hélène et les garçons**. Cette fois encore, le titre de l'émission suffit à désigner l'émission à laquelle il est associé, il se substitue à un quelconque terme classificatoire existant, allant jusqu'à faire office de *nom générique*.

D'une façon générale, il semble que les chaînes préfèrent recourir à un vocabulaire ancien au risque de manquer de précision dans la dénomination de leurs émissions, plutôt que d'utiliser ces termes anglo-saxons récents, et le nouveau *talk-show* d'un Christophe Dechavanne⁵¹ a de grandes chances d'être présenté comme sa "nouvelle émission" ou comme un simple *divertissement*. Le choix de l'utilisation de termes volontairement imprécis pour nommer certaines émissions peut s'expliquer de différentes façons. Tout d'abord, nous pouvons partir des constatations de Noël Nel (1996) qui explique que dans l'état actuel de son développement, la

51 - Nous avons choisi cet exemple en raison de la grande popularité de l'animateur et aurions tout aussi bien pu porter notre choix sur une autre "vedette de la télévision". En juillet 1997, TF1 diffusait en effet une bande annonce d'autopromotion présentant aux téléspectateurs « la nouvelle émission d'Arthur », sans plus de précisions sur la forme et le contenu de cette dernière.

télévision française mêle plusieurs régimes scopiques, les régimes iconiques et les régimes idoliques, soit les images du réel, de la fiction et du virtuel, dans le cadre de configurations dominées par le régime phatique de la présentation, et en déduire que nous assistons à l'émergence de formes télévisuelles si complexes que le *nouveau vocabulaire classificatoire* n'est pas plus apte que l'ancien à nommer avec précision certaines des émissions de la télévision française contemporaine. D'autre part, il semble également intéressant de suivre la réflexion de Jean-Pierre Esquenazi, qui constate dans les pages du magazine *Télérama* des années 70 « l'emploi immodéré du terme d'émission », et précise qu'il « recouvre des usages extrêmement divers, sans qu'il soit possible de définir un trait commun convaincant à l'ensemble de ces usages ». « Ainsi », poursuit Esquenazi, « *émission*, réduit à lui-même, ne signifie rien d'autre que le fait de donner un échantillon de diffusion télévisuelle » (1997, p. 107). Après avoir constaté que l'usage "vague" du terme *émission* ne semblait pas préoccuper le téléspectateur, il explique cela en précisant que « le monde télévisuel des années 70 est sans doute suffisamment familier aux téléspectateurs pour que le contexte où se présente le terme d'émission suffise à éclairer les sens du terme » (1997, p. 108), de telle sorte qu'il semble que le seul titre d'une émission, ou lorsque ce n'est pas le cas, le nom de son auteur ou de son présentateur, suffisent à la spécifier⁵². Cette constatation amène Jean-Pierre Esquenazi à en conclure qu'il existe une complicité suffisamment

52 - Cette remarque rejoint celles que nous avons faites plus haut sur l'utilisation de titres d'émissions comme noms classificatoires.

grande entre le média et le téléspectateur pour que ce dernier appréhende le terme d'émission comme un « poteau indicateur »⁵³ efficace. Comme lui, il nous faut encore remarquer que *émission* est « la seule appellation qui ne provient pas d'usages antérieurs à la télévision : "film", "magazine", etc., renvoient à d'autres jeux de langage que celui qui sert à nommer les émissions de télévision. Ainsi, *émission* permet de désigner ce qui est proprement télévisuel, ce qui dans la diffusion télévisuelle n'est pas accommodation d'activités qui lui préexistaient » (1997, p. 108). Nous pourrions objecter ici au chercheur que le terme *émission* ne permet pas uniquement "de désigner ce qui est proprement télévisuel", mais aussi ce qui est *radiophonique* et donc qu'il préexistait lui aussi à l'apparition de la télévision. Toutefois, il est évident que si l'on s'en tient à un contexte purement télévisuel, la pertinence de cette remarque ne fait aucun doute. Ainsi concluons-nous à la suite de Jean-Pierre Esquenazi en affirmant « qu'il suffit d'un seul terme à la télévision de cette époque pour nommer ce qui lui est propre. Comme si elle admettait qu'elle est essentiellement *médiation*, que son rôle se bornerait à transmettre des productions élaborées hors de la télévision, ou tout au plus à les adapter pour la télévision » (1997, p. 108).

Les difficultés qu'éprouvent les chaînes de télévision avec l'utilisation des termes classificatoires susceptibles de désigner les différentes émissions diffusées, sont également perceptibles dans les séquences d'autopromotion de certaines émissions. Sur TF1 par

53 - Jean-Pierre Esquenazi emprunte ce terme à Wittgenstein : *Investigations philosophiques*, Gallimard, Paris, 1961, § 85, p. 156.

exemple (16 juin 1997), une bande annonce précise juste avant la diffusion d'un épisode de la série *L'homme en colère* : « Agfa vous présente la fiction du lundi ». Une observation sur plusieurs mois des programmes du lundi en première partie de soirée, nous apprend que TF1 diffuse toujours dans ce créneau horaire l'épisode d'une série ou un téléfilm unitaire. Ici encore, l'emploi du terme *fiction* est réservé à la désignation des seules *fictions télévisuelles* et plus précisément aux *séries* et aux *téléfilms*. De par l'utilisation qu'en fait TF1, le mot *fiction* est donc détourné de son sens originel pour ne désigner qu'un certain type de *fictions* : conçues, écrites et réalisées pour la télévision, possédant une unité diégétique (l'inscription de *feuilletons* dans cette case de la grille des programmes est en effet très rare), d'une durée qui excède généralement les cent minutes, ce sont toujours des productions ou coproductions françaises dont le soin apporté à l'écriture et à la réalisation doit pouvoir leur permettre de rivaliser avec les émissions des autres chaînes en première partie de programme (prime time). Pour TF1, le terme *fiction* désigne donc une catégorie d'émissions restreinte et relativement clairement définie.

Parallèlement aux exemples de redéfinition par la télévision de certains termes classificatoires, il est également possible de relever des contresens dans l'emploi de certains termes génériques. Ainsi, dans une autre bande annonce (23 juin 1997), la même chaîne présentait-elle *Les yeux d'Hélène* comme « la grande série de l'été », alors qu'il s'agit en fait d'une *fiction télévisuelle feuilletonesque* en neuf épisodes. Dans ce cas, l'utilisation du terme *série* est totalement injustifiée et erronée, dans la mesure où il désigne, comme nous l'avons déjà dit, une forme fictionnelle

narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros et/ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre. Or *Les yeux d'Hélène* est bien un *feuilleton*, c'est-à-dire une forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur.

Face à la difficulté qu'éprouvent les chaînes de télévision à définir les *catégories génériques* des émissions qu'elles diffusent, la solution de facilité serait peut-être de considérer comme *genres télévisuels* les catégories déterminées par Médiamétrie pour effectuer ses mesures d'audience. Ainsi, dans le palmarès des émissions les plus regardées que publie tous les ans l'institut Médiamat-Médiamétrie, relève-t-on pour l'année 1993 les catégories (ou *genres*) et sous-catégories (ou *sous-genres*) suivantes : *film*, *téléfilm*, *fiction* (sous-catégories : *série* et *feuilleton*), *information*, *sport*, *humour*, *spectacle*, *cérémonie*, *documentaire*, *émission jeunesse* (sous-catégorie : *dessins animés*) et *magazines* (sous-catégories : *reality show*, *magazine débat*, *magazine d'images* et *magazines divers*). Nous pouvons immédiatement faire un certain nombre de remarques sur la *taxinomie* utilisée par l'institut chargé de mesurer l'audience des chaînes françaises. Tout d'abord, constatons que cette classification est la seule à distinguer les magazines en fonction des *dispositifs*⁵⁴ qu'ils mettent en place, de sorte qu'appartiendront à la catégorie *reality show*, les magazines mêlant présentation et représentation, images factuelles et images fictionnelles (reconstitutions) ; à la catégorie *magazine débat*, appartiendront les magazines mettant

⁵⁴ - Nous empruntons cette notion à Noël Nel (1990).

en présence au moins un invité et au moins un animateur (que l'on appellera aussi médiateur ou intercesseur) pour traiter d'un certain thème, et qui sont « complètement organisé(s) et géré(s) par l'instance médiatique »⁵⁵ ; à la catégorie *magazine d'images*, appartiendront les magazines qui mêlent les séquences de présentation (par un ou plusieurs médiateurs) et les séquences de reportages ; tous les magazines qui mettent en place d'autres dispositifs (ou qui mélangent les dispositifs précédents comme le fait le *talk show*) étant regroupés dans la catégorie *magazine divers*.

D'autre part, nous pouvons noter que la taxinomie de Médiamétrie, si elle nomme l'une de ces catégories *spectacle* (catégorie essentiellement constituée de retransmissions de concerts ou de shows humoristiques), répartit les différents types de spectacles (télévisuels ou non) dans plusieurs *genres* en fonction de différents critères : le contenu (*humour*) ; la forme syntaxique (*série* et *feuilleton*) ; l'absence de "mise en scène" (*sport*) ; l'association présentation/représentation (*cérémonie*), l'origine de la production (*film* et *téléfilm*) ; la nature des événements enregistrés (personnages dessinés : *dessins animés* ou acteurs filmés : *films*, *téléfilms*, etc.). Cette taxinomie est sans doute celle qui compte le plus de catégories propres à classer les différents types de spectacles diffusés par la télévision, et le terme *spectacle* lui-même, s'applique en fait aux "autres spectacles", c'est-à-dire ceux que l'on ne peut classer dans l'une des catégories

55 - Charaudeau (Patrick), **Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information**, in *Réseaux* N° 81, CNET, Paris, 1997, p. 96.

surdéterminantes. Il ferait donc en quelque sorte office de *sur-genre*.

Enfin, on constate ici aussi que la catégorie *fiction*, distincte de celles de *film* et *téléfilm*, regroupe les seuls *feuilletons* et *séries* de sorte que le terme se présente d'avantage comme l'abréviation de "fiction télévisuelle sérielle" que comme désignant l'ensemble des émissions non-factuelles diffusées par la télévision.

Si nous voulons simplifier encore les choses, nous pouvons à la suite de Régine Chaniac (1994) qui se base elle aussi sur des catégories classificatoires utilisées par Médiamétrie, distinguer les huit genres télévisuels retenus pour son étude : *fiction*, *divertissement*, *information*, *magazines/documentaires*, *sport*, *jeunesse*, *théâtre/musique classique* et *publicité*, toutes les émissions qui ne sont pas classables dans l'une de ces catégories (par exemple les émissions religieuses) étant regroupées sous l'appellation *autre*. Ce système de classification, très proche on le voit de celui utilisé par le Service Juridique et Technique de l'Information, s'il s'appuie lui aussi sur des critères classificatoires hétérogènes, présente toutefois un avantage : celui de servir de base à la mesure de l'audience et donc de toucher au "nerf de la guerre" de la télévision: son aspect commercial.

Bien qu'il soit tout à fait légitime de suivre Guy Lochard et Henri Boyer, lorsqu'ils constatent dans leur "radiographie du télévisuel"⁵⁶ que «la réflexion théorique sur les genres télévisuels

56 - Lochard (Guy) et Boyer (Henri), *Notre écran quotidien. Une radiographie du télévisuel*, Dunod, coll. Société, Paris, 1995.

est obscurcie par la prégnance de nomenclatures professionnelles qui relèvent de logiques de classification très hétérogènes », nous choisirons tout de même de façon arbitraire ces dernières catégories comme point de départ à notre étude. En effet, notre but n'étant pas d'accentuer le débat sur la détermination des différents genres télévisuels, mais de nous intéresser aux seules *fictions* réalisées et diffusées par et pour la télévision, nous nous contenterons de cette classification générique des émissions, en précisant toutefois qu'elle n'est ni la seule ni la meilleure des classifications possibles. D'autre part, un tel choix ne nous dispense en aucun cas de l'examen détaillé des différentes *classifications génériques exogènes*, examen qui sera susceptible de nous apporter d'avantage de précisions sur la notion complexe de *genre télévisuel*.

1.4. — CLASSIFICATIONS GENERIQUES EXOGENES

« Posée de vieille date pour tous les modes d'expression plastiques ou verbaux, et toujours remise sur l'ouvrage, la question des genres réclame un détour explicatif » précisent Lochard et Boyer (1995, p. 100), nous incitant ainsi à reprendre et à approfondir leur démarche. « Un genre est à la télévision, comme dans d'autres pratiques culturelles, un moyen d'établissement avec le destinataire d'un *contrat de lecture* qui encadre son attitude de réception mais aussi, rétrospectivement, le travail de production des messages émis. Même s'il n'en a pas conscience, un téléspectateur adopte donc, après un prélèvement d'indices dans le péri-texte (les annonces, le générique...) ou le texte (verbal, visuel) de l'émission, une position de lecture qui oriente, en vertu d'un accord implicite, ses attentes et ses attitudes », poursuivent les deux auteurs (1995, p. 100). Selon eux, ce serait donc le destinataire des émissions diffusées par la télévision qui serait le premier concerné par la détermination des genres télévisuels. Ils sont du reste rejoints par Dominique Wolton lorsqu'il affirme que « la question du public, donc de la réception, est l'une des plus importantes, mais elle est restée longtemps peu analysée, car elle suscitait moins de curiosité que l'étude des dirigeants, des stratégies de pouvoir, des stars ou des programmes »⁵⁷. Pourtant, faute de pouvoir entreprendre ici une étude sociologique sur la perception de la notion de genre chez

57 - Wolton (Dominique), *Penser la communication*, Flammarion, Paris, 1997, p. 110.

les téléspectateurs⁵⁸, nous nous contenterons d'étudier les catégories d'émissions distinguées par les magazines de télévision que nous considérerons comme étant sinon substituables à l'ensemble des téléspectateurs, en tout cas représentatifs de certaines pratiques lexicales. Il semble pourtant que le *contrat de lecture* ou *contrat de communication*⁵⁹ cher aux sémiologues ne

58 - Une telle démarche serait pourtant indispensable si l'on voulait donner à la présente étude d'avantage de précision scientifique. D'autre part, on sait très bien aujourd'hui que l'étude de la télévision doit inévitablement se situer au confluent de plusieurs disciplines dont les principales sont la sémiologie, la narratologie, la sociologie et l'économie. Si nous privilégions ici les deux premières pour des raisons d'affinités personnelles et de pertinence par rapport au sujet (les *fictions* télévisuelles), nous n'oublierons cependant pas de nous intéresser à la suite de Francesco Casetti et Roger Odin (*De la paléo- à la néo-télévision*, in *Communications* N° 51 , Seuil, Paris, 1990) au positionnement du téléspectateur par rapport aux dispositifs télévisuels (approche sémio-pragmatique), ni d'envisager la télévision en temps qu'*industrie culturelle* .

59 - Reprenant les propos de Casetti et Odin (1990, p. 25), nous définirons le *contrat de communication* comme étant « un processus par lequel les spectateurs sont invités à effectuer un ensemble structuré d'opérations de production de sens et d'affects ». Nous ajouterons également qu'à la télévision, les termes génériques accolés aux différentes émissions peuvent être les premiers indicateurs de ce *contrat de communication* .

soit pas si clair que cela⁶⁰ et aujourd'hui encore, bon nombre de téléspectateurs (y compris certains journalistes de la presse de télévision) font la confusion entre reportage et documentaire, entre feuilleton et série, ce qui laisse à penser que les classifications génériques exogènes ne sont pas plus aisées que les classifications génériques endogènes.

Les chercheurs, quant à eux, s'ils se sont penchés depuis quelques années déjà sur la notion complexe du *genre télévisuel*, n'ont entrevu que très récemment la perspective de pouvoir définir cette notion de façon assez précise⁶¹.

60 - C'est d'ailleurs là l'une des raisons qui nous pousserons à préférer pour la suite de notre étude, la notion *promesse* évoquée par François Jost (**La promesse de genres**, in *Réseaux* N° 81 : "Le genre télévisuel", CNET, janvier-février 1997, pp. 11-31) à celle de *contrat*. En effet, la notion de *contrat* semble indissociable de celle d'institution et suppose un accord réciproque entre la télévision et le téléspectateurs, ce qui, comme nous venons de le constater n'est pas toujours le cas. De par son caractère unilatéral, le terme de *promesse* paraît quant à lui mieux approprié à désigner les rapports qui lient une émission et ses spectateurs, sans pour autant remettre en cause l'attitude d'*attente spectatorielle* qui caractérise ces derniers.

61 - Voir essentiellement *Réseaux* N° 81, **Le genre télévisuel**, CNET, janvier-février 1997.

1.4.1. — L'EXEMPLE DE RADIO-CINEMA-TELEVISION /TELERAMA

Dans un article intitulé **Les mauvais films selon Télérama**⁶², Michel Nathan examine les genres dans lesquels le magazine de télévision **Télérama**, classe les films de cinéma diffusés à la télévision. Il explique que les journalistes de l'hebdomadaire se donnent pour mission de servir de guide en présentant les films, mais aussi en les jugeant. Il justifie son choix en précisant que **Télérama** est « le seul magazine à conseiller parfois de choisir une autre occupation plutôt que de s'abrutir devant le petit écran » (1990, p. 219).

« Chaque semaine », explique Michel Nathan (1990, p. 219), « les films que la télévision rediffuse font l'objet d'un article très court à double finalité :

— il s'agit de décrire très vite au spectateur ce qui lui est proposé : un film de guerre, un film comique, une reconstitution historique, c'est-à-dire, selon l'expression même employée par le magazine, de dire « le genre » auquel on doit s'attendre.

— il s'agit également de présenter la qualité de ce qui est proposé par un T noir, un T blanc ou pas de T du tout, selon la plus ou moins grande valeur du film. Le magazine est de parti pris et ne le cache pas. Sous les T blancs ou noirs viennent deux rubriques :

« L'histoire » qui raconte l'argument et « Ce que j'en pense » où

62 - Nathan (Michel), **Splendeurs et misères du roman populaire**, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 219 à 236.

s'exprime le point de vue, ostensiblement subjectif, du critique »⁶³.

Plus loin, l'auteur tente de définir le sens que donnent les journalistes du magazine à la notion de genre cinématographique. «Il y avait, dit-on, aux origines de la critique, trois grands genres : l'épopée, la poésie lyrique et le drame », explique Michel Nathan (1990, p. 220). «On a compris très vite que ces catégories étaient insuffisantes et on a fait bien du chemin depuis. *Télérama* bat tous les records de classification et aboutit à une telle pléthore de catégories que les classements ne sont plus des classements. Les 3000 critiques étudiées distinguent plus de 180 genres [...]. La notion de genre recouvre aussi bien des catégories très larges comme policier, comédie, étude de mœurs que des jugements de valeur qui ne concernent que quelques films [...]. La notion de genre est donc terriblement élastique et ne distingue pas ce qui est indication

63 - Aujourd'hui, les symboles classificatoires utilisés dans les pages du magazine sont plus nombreux et quelque peu différents : l'absence d'icône signifie l'indifférence des journalistes pour le programme présenté, le dessin d'un canon en action signifie « Nous avons vu, et nous n'avons pas aimé, mais vraiment pas du tout », le T blanc signifie « Nous n'avons pas vu, mais ce programme mérite votre attention » (Notons au passage que le fait de conseiller un programme dont on ignore le contenu semble totalement incompatible avec la démarche critique telle que nous l'avons définie), le T noir signifie « Nous avons vu. Nous aimons. Vous laisserez-vous tenter ? », les deux T noirs signifient « Nous avons vraiment beaucoup aimé. Partagez-vous notre enthousiasme ? » et les trois T noirs indiquent la diffusion d'un « Chef-d'oeuvre ».

purement informative (ex : western) de ce qui est jugement de valeur (ex : comique graveleux) » (1990, pp. 220-221).

Pour Michel Nathan, la notion de genre (*cinématographique*) exploité par *Télérama* n'a en fait « pas grand chose à voir avec les vieilles rhétoriques. Pas de souci de rigueur ou de cohérence, pas de volonté de classification pour que tout soit en place, pour établir une taxinomie des productions cinématographiques, mais une détermination à guider, à juger, à prendre parti. Pour guider, il faut situer le film parmi les films qui lui ressemblent et les associations se font indifféremment — selon le caprice des critiques et c'est bien leur droit — sur une communauté de sujets à traiter, sur les effets recherchés, sur la présence ou l'absence de talent » (1990, p. 223). L'auteur poursuit sa réflexion en écrivant que pour les journalistes du magazine, « il n'y a pas, *a priori*, de bons et de mauvais genres. On devrait « pouvoir trouver son plaisir ou de l'intérêt partout » continue-t-il avant de préciser qu'il y a « des mauvais films dans tous les genres. Mais il y a des genres où il n'y a pas de bons films » (1990, p. 223). Nathan explique ensuite que si l'on observe les films éreintés par les critiques du journal, on se rend compte que certains critères d'exclusion reviennent fréquemment. Il se propose alors de repérer ces critères afin de pouvoir décrire les « mauvais genres ». Selon lui, « sont condamnées les productions exclusivement commerciales qui utilisent toujours les mêmes techniques, cherchent à jouer sur les sens ou sur les nerfs des lecteurs. On n'aime pas ce qui fait rire bêtement, ce qui fait peur bêtement, ce qui provoque de l'excitation sexuelle bêtement. En un mot, on n'aime pas ce qui "dérape dans la bonhomie bête" » (1990, p. 224), conclut l'auteur en citant une

critique du film canadien réalisé par Micheline Lanctot *L'Homme à tout faire*, publiée dans le numéro de *Télérama* du 22 février 1989. En d'autres termes, Michel Nathan observe que pour l'hebdomadaire de télévision, « le plaisir est surtout un plaisir de l'intelligence, une jouissance esthétique. L'originalité, si elle n'est pas prétentieuse ou signe d'appartenance à une chapelle, est la suprême vertu. Le répétitif et le vulgaire sont impitoyablement sanctionnés. C'est pourquoi les genres trop marqués par les rites, les films sur le sexe, les films de violence ou les comédies épaisses sont dédaignés » (1990, p. 224). Dès lors, il était légitime que l'auteur se demande quels sont les critères qui permettent de dire ce qu'est un mauvais film appartenant à un mauvais genre. Il arrive à la conclusion que certains critères « valent pour tous les films quel que soit leur genre : absence de rythme ou au contraire excitation déplacée, abus de moyens financiers mal utilisés, de distributions grandioses, de décors dispendieux ou au contraire absence de moyens pour les séries B purement alimentaires » (1990, p. 224). Enfin, en ne tenant compte que des critères susceptibles de « marquer des zones de mauvais genres où sont éreintés les cibles favorites du magazine, les westerns parodiques, le comique épais, les violences et le porno », Nathan en arrive à la conclusion que pour *Télérama*, « un mauvais film est :

- 1 — Un film inutile, sans caractère propre. Il mérite des injures s'il ne ressemble à rien ou s'il est trop à la mode.
- 2 — Un film trop soumis aux conventions qui miment contraintes et rites. Le magazine est très sévère à l'égard des productions de série qui exploitent systématiquement les recettes éprouvées.
- 3 — Un film vulgaire.

4 — Un film malsain, pervers. » (1990, p. 224).

En partant de ce texte de Michel Nathan, il semble intéressant de voir quels sont les différents genres distingués par les critiques de *Télérama*, parmi les différentes émissions et principalement parmi les fictions conçues pour la télévision.

De son côté, Jean-Pierre Esquenazi a entrepris récemment une démarche comparable à la notre en choisissant de dépouiller les appellations d'émissions proposées par l'hebdomadaire *Télérama* dans trois numéros successifs des mois de janvier 1971, 1978, 1982, 1988 et 1996, ce qui lui permettait de constater les usages effectifs tout en lui autorisant une étude diachronique⁶⁴. Comme lui, nous justifions le choix du magazine en précisant que *Télérama* ne doit pas être considéré comme « l'impulsion d'une réflexion autour de la télévision » (1997, p. 106), mais que comme tout journal de télévision, « il est obligé de fixer un certain nombre d'usages de présentation, afin que ses lecteurs puissent s'orienter dans la lecture des programmes. Et cette vision d'ensemble proposée par le journal doit s'accorder avec les habitudes des téléspectateurs » (1997, p. 106). Suivant la méthode utilisée par Jean-Pierre Esquenazi, nous n'utiliserons pas *Télérama* « comme un modèle de réflexion sur la télévision, mais plutôt comme le reflet de transformations dans la production et la consommation de la télévision », et préciserons simplement que le magazine « nous fournit un bon exemple d'usage des termes de genre, et donc de leur signification » (1997, p. 106).

64 - Esquenazi (Jean-Pierre), *Le renouvellement d'un jeu de langage : genres et canaux*, in *Réseaux* N° 81 , CNET, janvier-février 1997.

Enfin, notre choix se justifie également par le fait que **Télérama** est le plus ancien des magazines de télévision français à être encore publié de nos jours⁶⁵, ce qui peut donc nous permettre d'observer l'évolution du vocabulaire classificatoire qu'il utilise, sur une période plus longue que ne l'auraient autorisé ses confrères⁶⁶. Ainsi étudierons-nous l'évolution du choix des termes classificatoires usités par les journalistes de **Télérama**, sur la période allant de janvier 1950 (le premier numéro de **Radio-Cinéma-Télévision** fut publié le 22 janvier) à septembre 1997. Plus précisément, nous nous appuierons essentiellement sur plusieurs numéros successifs des mois de janvier et septembre des années 1950, 1955, 1960, 1961, 1964, 1968, 1970, 1971, 1974, 1975, 1978, 1980, 1982, 1984, 1988, 1991,

65 - Le dimanche 22 janvier 1950, **La Vie Catholique** lance le premier numéro de la revue hebdomadaire **Radio-Cinéma-Télévision** qui deviendra **Télérama** à partir de son numéro 559 du dimanche 2 octobre 1960 (pendant quelques temps, l'ancien titre précédera le nouveau avant de s'y substituer complètement). **Radio-Cinéma-Télévision**, comme son nom l'indique, n'est pas exclusivement consacré aux programmes de télévision, et il faudra attendre 1955 pour que la presse spécialisée de télévision fasse son apparition sous la forme d'une publication régulière : **Télé-Magazine** (qui tire alors à 30000 exemplaires).

66 - Bien que Jean-Pierre Esquenazi se refuse à justifier son choix de **Télérama** sur le simple fait qu'il existe depuis longtemps, « ce qui est vrai également de **Télé 7 jours** » (1997, p. 106) indique-t-il, nous tenons toutefois à préciser que même s'il est lui aussi l'un des plus anciens hebdomadaires de la presse de télévision françaises, **Télé 7 jours** n'existe que depuis 1960.

1992, 1995, 1996 et 1997. Comme le fait Jean-Pierre Esquenazi, nous éviterons également de donner ici trop de chiffres, et nous nous contenterons d'indiquer « les grandes tendances, en insistant sur les modifications des classifications proposées tacitement par le journal » (1997, p. 107). D'autre part, nous nous attarderons plus particulièrement sur le vocabulaire mobilisé par les rédacteurs de l'hebdomadaire pour nommer les *fictions télévisuelles* .

1.4.2. — 1950-1955 : UNE CLASSIFICATION GÉNÉRIQUE DICHOTOMIQUE

Dans son premier numéro publié le dimanche 22 janvier 1950, la revue **Radio-Cinéma-Télévision** qui comporte alors trente deux pages, n'en consacre qu'une aux programmes de la télévision⁶⁷ (la rubrique "télévision" arrive en deuxième position), quatre à la critique des nouveaux films de cinéma qui sortent dans les salles (cette rubrique ouvre le magazine), toutes les autres pages étant réservées à la présentation des programmes des stations de radio françaises et étrangères. L'observation de la page "télévision" nous permet en premier lieu de constater que les diverses émissions diffusées par la télévision de l'époque sont réparties dans deux catégories, les deux seules que distinguent les

67 - En 1950, la France ne compte que 3 794 récepteurs et la télévision ne diffuse que 24 heures de programmes chaque semaine (sources : Michel (Hervé), **Les grandes dates de la télévision française**, PUF, coll. *Que sais-je ?*, Paris, 1995).

journalistes de l'hebdomadaire : la catégorie *Direct* et la catégorie *Cinéma* . Ces deux termes précèdent systématiquement les titres des émissions présentées, instaurant ainsi une sorte de bipartition de ces dernières en fonction de la *nature de la médiation télévisuelle*⁶⁸ adoptée. On est donc amené à penser que pour les premiers rédacteurs de **Radio-Cinéma-Télévision**, les émissions de télévision peuvent être réparties dans une sorte de *classification générique dichotomique* basée sur la relation d'opposition *Direct/Cinéma* , c'est-à-dire *Direct/Non-direct* ou plus exactement *Direct/Enregistré* (ou *Direct/Différé*).

Cette hypothèse se confirme lors de l'observation détaillée de la page des programmes. La catégorie (ou devrait-on dire le genre ?) *Direct* regroupe différents *types* et différentes *formes* d'émissions. Ainsi sont regroupés sous ce même vocable, l'*Emission religieuse* diffusée le dimanche à 11 heures ; *Télé-Paris* , une émission de radio (*Radio-Paris*) télévisée et diffusée chaque jour à 13 heures ; *Mires* , qui chaque jour à 17 heures présente les programmes de la semaine ; *Le club du jeudi* (chaque semaine à 17 heures), présenté par le journal comme étant « une émission enfantine réalisée par Bernard Hecht avec le concours des jeunes de

68 - Nous utiliserons le concept de *nature de la médiation télévisuelle* pour désigner la *médiation en direct* et la *médiation en différé (non-direct)* . En d'autres termes, nous dirons que *la médiation télévisuelle peut être de deux natures différentes* , selon que les événements qui parviennent au téléspectateur se déroulent au moment où il les voit (*médiation en direct*), ou selon qu'ils se sont déroulés avant le moment où il les voit et ont été enregistrés (*médiation en différé*).

la Télévision Française » ; la diffusion des pièces de théâtre *Les précieuses ridicules* de Molière et *Le Legs* de Marivaux, toutes deux diffusées le vendredi soir à partir de 21 heure 32, « avec le concours des élèves du Conservatoire National d'Art dramatique » ; *Tarte à la crème*, un spectacle comique télévisé diffusé le samedi à 21 heures 15 ; et *Télé-folies* (lundi à 21 heures 40), présenté par les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** de la façon suivante : « Spectacles de cabaret, girls et mirlitons. Heureusement les enfants seront couchés ». Comme on le voit, la catégorie *Direct* regroupe des émissions de caractères fort différents, unissant en son sein plusieurs *types* d'images : des images de type fictionnel (transmission de pièces de théâtre ou de spectacles de cabaret), des images de type factuel (transmission de l'émission de radio) et des images de type promotionnel (présentation des programmes de la semaine) ; mais aussi des émissions dont les *régimes scopiques* sont différents : représentation (pièces de théâtre, spectacles de cabaret et spectacles comique) et présentation (*Télé-Paris* et présentation des programmes de la semaine). D'autre part, il semble véritablement que l'ancrage de ces émissions dans la catégorie *Direct* surclasse toute autre forme de *détermination générique*. L'émission *Tarte à la crème*, par exemple, n'est présentée que par l'indication suivante : « Production et réalisation : Albert Riera », ce qui tendrait à prouver que pour les journalistes de la presse de télévision de 1950 (et sans doute aussi pour leurs lecteurs, les téléspectateurs), l'indication sur la *nature de la médiation télévisuelle* d'une émission est plus importante que toute autre indication (indications sur le contenu, sur le type d'image mobilisé, sur le régime scopique, etc.).

La catégorie *Cinéma* quant à elle, regroupe des émissions aussi différentes que la diffusion de films de cinéma (baptisée *télécinéma*⁶⁹) ; le *journal télévisé*, qui comporte deux éditions quotidiennes⁷⁰ ; *La femme chez elle*, un magazine féminin hebdomadaire (diffusé le mercredi à 18 heures 04) qui traite de mode, de coiffure et de médecine pratique ; ou de la *Musique télévisée* telle que **La damnation de Faust** diffusée le dimanche 22 janvier 1950 à 22 heures 45. Comme nous l'indiquent les programmes de **Radio-Cinéma-Télévision**, la catégorie *Cinéma* ne permet pas uniquement de désigner les fictions cinématographiques diffusés par la télévision (*télécinéma*), mais toutes les émissions qui sont

69 - Hervé Michel (1995, p. 8) nous donne du terme *télécinéma* la définition suivante : « opération par laquelle on transfère un programme (de cinéma, de film documentaire ou autre) du format film sur lequel il a été fixé à l'origine, à la télévision ».

70 - Chaque *journal télévisé* est en fait diffusé une première fois à 21 heures, puis rediffusé le lendemain à 12 heures 45 en début de programmes.

enregistrées sur support film⁷¹. Nous assistons donc ici à une sorte de redéfinition du terme "cinéma" qui cesse de désigner les seules fictions initialement conçues pour la diffusion en salles, pour s'étendre à l'ensemble des émissions qui sont enregistrées puis diffusées en différé. La catégorie *Cinéma* désigne donc en premier lieu un ensemble d'émissions regroupées selon le procédé technique utilisé pour leur *enregistrement*. Elle s'oppose à la catégorie *Direct* qui elle réunit les émissions *non-enregistrées* et qui par conséquent n'utilisent pas ce procédé. Le terme *Cinéma* apparaît donc ici comme une sorte de synonyme des termes *non-direct*, *enregistré* ou *différé*.

71 - Rappelons qu'au début des années 50, la Télévision Française ne disposait pas d'autres moyens de pré-enregistrement des émissions que ceux utilisés sur les plateaux de cinéma, c'est-à-dire des caméras utilisant de la pellicule film. Ce n'est qu'à partir de 1952 que les émissions diffusées en direct purent être enregistrées pour être gardées en archive, grâce à l'apparition du *kinéscope*, mis au point par O.B. Hanson vice-président de la chaîne NBC. Ce système consistait à placer une caméra de cinéma devant un récepteur de télévision et à filmer ainsi l'image restituée sur l'écran. Dans **Meurtres en séries** (Huitième Art, Paris, 1990), Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret notent que « le procédé présentait de nombreux inconvénients : perte de définition de l'image, saturation des blancs, dégradation du rapport signal à bruit » (1990, p. 17). Le Kinéscope sera utilisé jusqu'en 1960, année où les premiers magnétoscopes sont introduits à la RTF.

Cette classification, basée sur l'opposition direct/non-direct (*Direct/Cinéma*), est symptomatique du discours tenu dans les années 50 sur ce qui faisait la spécificité de la télévision, à savoir la possibilité pour le téléspectateur d'assister à distance à des événements qui se déroulent ailleurs au même moment. En d'autres termes, la *classification générique dichotomique* que nous venons de mettre en évidence est révélatrice de ce qu'André Bazin⁷² considérait à la même époque (1954) comme étant "propre" à la télévision : la sensation de plaisir liée à la pulsion scopique que provoque chez le téléspectateur la perception du direct (François Jost, 1997, p. 26). « Nul doute en effet », souligne Bazin, « que la conscience de la simultanéité de l'existence de l'objet et de notre perception ne soit au principe du plaisir spécifique de la télévision : le seul que le cinéma ne puisse nous offrir » (1954, p. 24).

En plus de ces deux *genres télévisuels* que nous qualifierons de *principaux* (*Direct* et *Cinéma*), **Radio-Cinéma-Télévision** en distingue un troisième qui apparaît en fait comme étant une hybridation des deux précédents (son nom l'indique clairement) et que nous nommerons *genre secondaire* ou *mixte*, désigné par le terme *Direct et Cinéma* (nous avons volontairement souligné la conjonction de coordination). Dans cette catégorie entrent par exemple des émissions telles que **L'actualité du film** : «Un montage cinématographique réalisé et présenté par Hubert Knapp », diffusée le mardi à 21 heures 15 ; ou **Les rois de la nuit** : «Une émission de Pierre Viallet consacrée aux grands metteurs en

72 - Bazin (André), **Pour contribuer à une érotologie de la télévision**, in *Les Cahiers de cinéma* N° 42, décembre 1954.

scène du cinéma », diffusée le jeudi à 21 heures 15. Comme on le voit, la particularité de ce troisième *genre* est de mélanger au sein d'une même catégorie les deux *genres principaux* pour n'en faire qu'un. D'une façon générale, les émissions qui appartiennent à ce *genre mixte* fonctionnent sur le modèle d'un dispositif télévisuel récurrent, dans lequel un médiateur présente en direct des séquences fictionnelles ou factuelles pré-enregistrées. Cette remarque nous conduit à penser que la catégorie *Direct et Cinéma* devient en quelque sorte surdéterminante, dans la mesure où elle ne se contente plus de donner uniquement des indications concernant la *nature de la médiation télévisuelle* (direct ou différé), mais renseigne également sur la co-présence dans l'émission qu'elle désigne des régimes scopiques de la présentation (implicitement induit par le terme *Direct*) et de la représentation (implicitement induit par le terme *Cinéma*). Sans trop exagérer, nous pourrions même penser que les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision**, en choisissant délibérément de nommer ce troisième *genre* par l'association des termes servant à désigner les deux *genres principaux* (plutôt que d'employer un troisième terme différent des deux premiers), entrevoyaient déjà ce que Noël Nel mis en évidence bien des années plus tard : l'existence d'un nombre limité de *modules* « capables d'entrer dans une combinatoire très ouverte pour constituer une arborescence spécifique »⁷³.

73 - Nel (Noël), **Ecrans et dispositifs de la littérature à la télévision**, in *CinémAction* N° 79 : "Littérature et télévision" (Pierre Beylot et Stéphane Benassi dir.), mars 1996, p. 178.

Alors que la *classification générique dichotomique* utilisée par **Radio-Cinéma-Télévision** reste de vigueur durant tout le début des années cinquante, les termes *Direct* et *Cinéma* sont quant à eux abandonnés dès le troisième numéro de l'hebdomadaire. Dans le numéro deux daté du dimanche 29 janvier 1950, ils apparaissent encore, entre parenthèses cette fois, avant le titre et la présentation de chacune des émissions de la semaine. Toutefois, si à partir du numéro trois daté du dimanche 5 février 1950, les mots *Direct* et *Cinéma* sont abandonnés, la distinction classificatoire entre émissions diffusées en direct et émissions pré-enregistrées est toujours la seule qui soit opérée par les journalistes du magazine. A compté de cette date et pendant plusieurs numéros successifs, un encadré précise en effet : « avant chaque émission, le signe \circ signifie "Direct" ; le signe \bullet signifie "Cinéma" »⁷⁴. Cette signalétique spécifique va perdurer dans les pages de **Radio-Cinéma-Télévision** tout au long de la première moitié des années cinquante, continuant ainsi à affirmer la dominance de ce *système classificatoire générique dichotomique basé sur la relation d'opposition direct/différé* .

Au risque de nous éloigner momentanément de notre

74 - Si cette "légende" disparaît au numéro 40, daté du dimanche 22 octobre 1950, la "signalétique du point blanc et du point noir" continue quant à elle à être utilisée par les journalistes de Radio-Cinéma-Télévision. Cette disparition s'explique sans doute par le fait que les lecteurs étaient suffisamment habitués à cette nomenclature pour pouvoir se passer de sa légende.

propos initial en nous attardant quelques instants sur la grille des programmes de la Télévision Française de 1950, nous nous autorisons un court aparté qui nous semble digne d'intérêt et nous sera utile pour la suite de cette étude. Une observation de la rubrique "télévision" de **Radio-Cinéma-Télévision** sur plusieurs numéros nous indique en effet que certaines émissions, si elles reviennent d'une semaine à l'autre, n'occupent cependant pas la même case dans la grille. Ainsi l'émission **Tarte à la crème**, diffusée le samedi 28 janvier 1950 à 21 heure 15, est-elle diffusée le mercredi la semaine suivante. De la même façon, **Télé-folies** diffusée le lundi 23 à 21 heures 40, occupe la case du mardi (même heure) la semaine suivante. Cette observation nous montre que si les jours de diffusion de certaines émissions ne sont pas fixes et paraissent aléatoires, les créneaux horaires qu'elles occupent semblent eux identiques d'une semaine à l'autre. Cela nous permet de mettre en évidence l'une des caractéristiques de la télévision du début des années cinquante : l'existence de rendez-vous quotidiens réguliers déterminés par l'inscription des émissions dans une grille rigide des programmes. Bien que notre exemple nous montre que certaines émissions ne s'inscrivent pas encore dans une structure temporelle rigide avec une périodicité et des scansions bien définies, il est important de noter que ces émissions sont minoritaires et se constitueront elles aussi peu à peu en rendez-vous hebdomadaires réguliers. Nous rejoignons ici Francesco Casetti et Roger Odin,

lorsqu'ils expliquent que le *flot*⁷⁵ télévisuel de la *paléo-télévision* se présente « comme une succession d'émissions fonctionnant chacune suivant un contrat de communication spécifique » (1990, p. 10). « La paléo-télévision donne à ses spectateurs la consigne d'être disponibles à la demande de ses émissions et leur fournit les moyens d'identifier sans difficulté les contrats proposés » (1990, p. 10), poursuivent les deux chercheurs avant d'en arriver à la conclusion que « dans la paléo-télévision, le flot est soumis à une grille de programmation jouant pleinement son rôle structurant. Publiée dans la presse écrite, cette grille permet au spectateur de faire son choix et de se préparer à effectuer les opérations de production de sens et d'affect liées au contrat de communication correspondant à l'émission choisie » (1990,p.11). Cette dernière remarque insiste sur le rôle capital que joue la presse de télévision dans la détermination

75 - La notion de *flot télévisuel* est, on le sait, indissociable de celle de *culture de flot* clairement définie par Casetti et Odin (1990, p. 25) lorsqu'ils expliquent que la télévision : « relève non de la logique de la "marchandise culturelle" — la logique de la marchandise culturelle concerne les produits qui sont vendus sur le marché, comme le livre, le disque, le film, la cassette audio ou vidéo —, mais de la "culture de flot" : les produits de la culture de flot sont caractérisés par la continuité et l'amplitude de leur diffusion et par le fait que, chaque jour, de nouveaux produits rendent obsolètes ceux de la veille. » Cette définition, empruntée par Casetti et Odin à Patrice Flichy (**Les Industries de l'imaginaire**, PUG-INA, 1980, p. 37-38), constitue pour nous une première approche de la notion de *flot télévisuel*, notion qui occupera une place importante dans la suite de notre étude.

pour les téléspectateurs, d'un *contrat de lecture* spécifique à chaque émission.

Dans les numéros de **Radio-Cinéma-Télévision** du début des années cinquante, la détermination de ce *contrat de lecture* (essentiellement basé, comme nous l'avons vu, sur la relation d'opposition direct/différé) semble même plus importante que toute autre indication concernant les programmes. Si en 1950 le journal consacre généralement un maximum d'une page à la présentation des programmes de la télévision — ce qui déjà ne laisse pas beaucoup de place aux journalistes pour commenter les différentes émissions —, il n'est pas rare que cet espace soit inférieur, réduisant ainsi les indications possibles à la seule distinction entre émissions en direct et émissions en différé. Dans le numéro 35 par exemple⁷⁶, l'encadré consacré aux programmes télévisés ne représente qu'un sixième de page, à la fin de la rubrique présentant de façon détaillée les programmes radiophoniques⁷⁷.

Pour en terminer provisoirement avec la *classification générique dichotomique* mise en place au début des années cinquante par les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision**, il nous faut encore apporter une dernière précision concernant l'évolution des termes utilisés par le magazine pour désigner le direct et le non-direct. Jusqu'au numéro 40, bien que la légende qui donne son sens à

76 - Numéro daté du dimanche 17 septembre 1950.

77 - Précisons que si l'importance accordée par **Radio-Cinéma-Télévision** à la présentation des programmes de télévision est très variable, il en va de même pour son emplacement au sein du journal.

la "signalétique du point blanc et du point noir" demeure, il est toutefois possible d'observer une mutation du vocabulaire classificatoire, le terme *Direct* laissant place à l'expression *Emission en direct* et le terme *Cinéma* se transformant en *Emission de télécinéma*. Avec la généralisation de la dénomination *télécinéma* à l'ensemble des émissions pré-enregistrées — et non plus, comme c'était le cas précédemment, aux seuls films de cinéma diffusés sur le petit écran —, nous voyons apparaître la mise en place progressive d'un vocabulaire permettant de désigner ce qui est proprement télévisuel. Dans cette nouvelle acception (apparue dans les pages de l'hebdomadaire à la fin de l'année 1950), le mot *télécinéma* se présente donc comme étant probablement la première appellation générique qui ne provienne pas d'usages antérieurs à la télévision.

1.4.3. — CLASSIFICATION DES PREMIERES FORMES FICTIONNELLES

Bien qu'elle soit prépondérante et vraisemblablement la plus importante aux yeux des critiques de **Radio-Cinéma-Télévision** du début des années cinquante, la *classification générique dichotomique* que nous venons de mettre en évidence, n'est cependant pas l'unique classification générique observable dans les pages télévision du journal. Il arrive en effet parfois, que des indications complémentaires viennent s'ajouter à celles, toujours présentes, qui concernent la *nature de la médiation télévisuelle* de l'émission présentée. En raison de l'irrégularité de

leur présence et de l'hétérogénéité des critères définitoires qu'elles mobilisent, nous nommerons ces indications classificatoires surdéterminantes : *classifications génériques secondaires* . La plupart du temps, ces classifications ont recours à une terminologie préexistante à l'apparition de la télévision, comme peut nous le prouver l'exemple de la présentation des émissions de fiction⁷⁸.

Le feuilleton

Ainsi, dans le numéro 38 de l'hebdomadaire⁷⁹ pouvait-on lire à la date du lundi 9 octobre, dans le quart de page consacré aux programmes de télévision : « 21 h 15 : o **L'agence Nostradamus** (1^{er} épisode), premier roman-feuilleton de la télévision française ». Comme on le voit, si la première indication générique qui apparaît ici avant même le titre de la fiction est le traditionnel rond noir qui désigne les émissions de *télécinéma* , ce premier épisode de **L'agence Nostradamus** est également présenté comme étant un *roman-feuilleton* , ce qui surdétermine son appartenance générique en donnant aux téléspectateurs une indication sur sa *forme syntaxique*. Encore une fois, on constate que les journalistes du magazine, en utilisant le terme *roman-feuilleton* , ont recours à un jeu de langage non spécifique à la télévision, emprunté à d'autres disciplines. En nommant ainsi cette fiction à épisodes, ils induisent chez le téléspectateur un contrat de lecture lié à une attente

78 - Il semble important de noter dès à présent que le terme *fiction* , n'apparaît *jamais* en ce début des années cinquante dans les pages consacrées aux programmes de télévision de **Radio-Cinéma-Télévision**.

79 - Numéro daté du dimanche 8 octobre 1950.

spectatorielle déjà éprouvée lors d'autres pratiques culturelles telles que la lecture ou l'écoute de la radio. Le mot *roman-feuilleton* est donc ici détourné de son sens premier (roman publié en feuilletons dans la presse écrite) pour désigner une *forme narrative et syntaxique* particulière (et nouvelle) de la fiction télévisée. Dans ce cas, l'utilisation d'un vocabulaire préexistant permet aux spectateurs de la télévision naissante, d'appréhender certains programmes pour eux nouveaux, en se référant à des pratiques culturelles anciennes, connues et communes à tous. L'emploi du terme *roman-feuilleton* contribue donc à créer chez le téléspectateur l'attente d'un spectacle télévisuel, dont les caractéristiques narratives et syntaxiques principales sont semblables à ce qu'il a déjà lu ou entendu, une sorte de produit *transmédiatique*. La télévision naissante, pour bâtir sa programmation, puise donc dans une réserve de genres informatifs et spectaculaires préexistants jusqu'à en absorber certains au point d'en conserver la dénomination originelle.

L'agence Nostradamus bénéficie, tout comme le *journal*

télévisé , de deux diffusions⁸⁰, chaque épisode étant diffusé une première fois à 21 heures 15, puis rediffusé le lendemain à 12 heures 45. Cette double diffusion confère au premier feuilleton télévisuel de l'histoire de la télévision française, un statut particulier, dans la mesure où rares sont les émissions qui en bénéficient. De ce point de vue, la *fiction sérielle* semble placée lors de son apparition sur les petits écrans français, au même rang que les informations télévisées, d'autant que les deux diffusions de chaque épisode de

80 - Il arrive d'ailleurs parfois que les journalistes de Radio-Cinéma-Télévision emploient le terme *édition* en lieu et place de celui de *diffusion*. Ainsi dans le numéro 38 pouvait-on lire pour le mardi 10 octobre : « 12 h 45: o **L'agence Nostradamus** (1er épisode, 2e édition) ». Nous avons déjà abordé brièvement la notion de *flot télévisuel* et l'emploi du mot *édition* nous y renvoie. En effet, ce terme fait directement référence à un jeu de langage jusqu'alors propre aux quotidiens de la presse écrite et aux journaux radiophoniques. Il est donc étroitement lié à la notion de *culture de flot* : généralement l'*édition n* d'un produit n'est d'actualité qu'un court laps de temps, elle est rendue obsolète dès l'apparition de l'*édition n+1* . En revanche, le terme *diffusion* (d'ailleurs mieux approprié dans le cas qui nous occupe) ne possède pas cette connotation, et s'applique tout aussi bien aux produits culturels qui suivent une *logique de flot* (journal télévisé, série, feuilleton, etc.) qu'à ceux qui suivent une *logique éditoriale* (les *marchandises culturelles* que sont le film ou le livre par exemple). Il est même probable que son utilisation appliquée à certains *produits culturels* , soit antérieur à l'apparition de la notion de *culture de flot* .

L'agence Nostradamus (21 heures 15 pour la première diffusion et 12 heures 45 le lendemain pour la rediffusion⁸¹) suivent immédiatement le *journal télévisé* (première diffusion : 21 heures et rediffusion le lendemain à 12 heures 30). Cette proximité horaire contribue donc au rapprochement de ces deux émissions. Il faut encore noter que la précision *roman-feuilleton* , n'accompagne pas systématiquement la présentation de **L'agence Nostradamus**. Seul le premier épisode de la semaine bénéficie de certaines précisions surdéterminantes, les suivants ne possédant que les indications concernant la *nature de la médiation télévisuelle* (émission de *télécinéma* symbolisée par le rond noir), ainsi que le numéro de l'épisode et celui de la diffusion.

Dans le numéro 39 de l'hebdomadaire⁸², à la date du lundi 16 octobre, le feuilleton est présenté de la façon suivante : « 21 h 15 : **o L'agence Nostradamus** (4^e épisode), roman-feuilleton de la Télévision Française. Réal. : Claude Barma ». Outre le fait que l'indication *roman-feuilleton* n'apparaît là encore que lors de la

81 - A partir de la date de la première diffusion de **L'agence Nostradamus** (9 octobre 1950), la Télévision Française se dote d'un créneau horaire fixe réservé à la programmation de feuilletons télévisuels afin d'instaurer un rendez-vous régulier avec le téléspectateur. Les différents épisodes sont à l'époque d'une durée de 15 minutes et sont diffusés chaque semaine de la façon suivante : lundi, 21 h 15 : épisode n ; mardi, 12 h 45 : épisode n ; mercredi, 21 h 15 : épisode $n+1$; jeudi, 12 h 45 : épisode $n+1$; vendredi, 21 h 15 : épisode $n+2$ et samedi, 12 h 45 : épisode $n+2$.

82 - Edition datée du dimanche 15 octobre 1950.

présentation du premier épisode de la semaine, il semble également important de noter que le nom du réalisateur (Claude Barma) n'est précisé qu'au quatrième épisode, c'est-à-dire au début de la deuxième semaine de diffusion, et non lors de la première présentation du feuilleton. Ce relatif manque d'intérêt pour le réalisateur — ainsi que pour les techniciens qui contribuèrent à la réalisation ou pour les comédiens —, nous pousse à croire que dès son apparition en France, la *fiction télévisuelle pré-enregistrée*⁸³ et plus particulièrement la *fiction sérielle*, est d'avantage perçue comme un *récit fictionnel populaire* qui serait en quelque sorte le produit d'une instance créatrice anonyme ou plutôt assimilable à l'appareil télévisuel dans son ensemble, que comme une *véritable oeuvre audiovisuelle*, c'est-à-dire le produit d'une création artistique attribuable à un auteur et à un réalisateur. En ne nommant que timidement et tardivement le réalisateur de **L'agence Nostradamus** et en occultant purement et simplement le nom de son scénariste⁸⁴, les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** semblent donc contribuer dès cette époque à libérer la *fiction sérielle télévisuelle* de toute prétention artistique, tout en conférant à l'*instance télévisuelle* elle-même une capacité créatrice qui lui permettra d'accéder au statut d'*industrie de l'imaginaire* cher à

83 - Nous distinguerons la *fiction télévisuelle pré-enregistrée* (émission de *télécinéma*) de la *fiction télévisuelle en direct* (l'adaptation télévisuelle de pièces de théâtre ou *dramatique vidéo*).

84 - Cet oubli est d'autant plus étonnant que le scénario de **L'agence Nostradamus** était dû à Jean Luc qui assurait alors la direction des programmes, et les dialogues étaient écrits par Pierre Dumayet.

Patrice Flichy⁸⁵. Cette remarque — valable aujourd’hui encore dans bien des cas —, ne s’applique cependant qu’aux seules *émissions fictionnelles en télécinéma* conçues pour la télévision et épargne l’ensemble des films de cinéma diffusés ainsi que les *émissions fictionnelles en direct* (les *dramatiques vidéo*). Il en résulte que dès les premiers numéros de l’hebdomadaire, si les critiques n’opèrent pas clairement de distinction qualitative parmi les différentes *émissions de fiction* diffusées par la télévision, ils ne leur accordent cependant pas à toutes le même statut artistique. Alors qu’ils différencient clairement les films de cinéma et les *émissions fictionnelles en direct* en en nommant systématiquement les acteurs, les auteurs et les réalisateurs ce qui renforce leur statut d’œuvres uniques, ils présentent en revanche les *feuilletons* (*romans-feuilletons*) comme des produits fictionnels qui émanent directement de l’institution télévisuelle, sans véritables particularismes, presque indissociables du reste des autres émissions et quasiment indifférenciables si ce n’est par leurs titres. Les titres des différents épisodes quant à eux ne sont précisés que de façon occasionnelle. Pour *L’agence Nostradamus*, ils ne sont précisés que lors de la troisième et dernière semaine de diffusion du feuilleton, c’est-à-dire à partir du septième épisode : Lundi 23 octobre - 21 h 15 « **o L’agence Nostradamus (7^e épisode) : “Le secret d’Angélique”** »⁸⁶.

85 - Nous empruntons cette expression à Flichy (Patrice), **Les industries de l’imaginaire**, PUG-INA, 1980.

86 - **Radio-Cinéma-Télévision** numéro 40 daté du dimanche 22 octobre 1950.

Ces remarques nous conduisent à penser que les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** opèrent une *classification qualitative implicite* parmi les *fictions* diffusées par la télévision, distinguant les *oeuvres fictionnelles audiovisuelles* (films de cinéma et *dramatiques*) des "simples" *spectacles ou divertissements fictionnels télévisuels* (*romans-feuilletons*). Alors qu'ils donnent aux premières une valeur d'*objets culturels et/ou artistiques* uniques (ce qui est d'autant plus vrai pour les *dramatiques en direct* qui ne peuvent être diffusées qu'une fois), ils ne présentent parfois les secondes que par leur *forme syntaxique* et donc par le *contrat de lecture* qu'elles imposent aux téléspectateurs. Dans son numéro 46⁸⁷ par exemple, l'hebdomadaire indique à la date du lundi 4 décembre : « 21 h15 : o Feuilleton », sans donner aucune autre précision. Cette unique indication apparaît dans la grille des programmes du magazine chaque jour de la semaine aux mêmes horaires de diffusion et avec la même fréquence que **L'agence Nostradamus** et après lui **La piste de l'épervier** (21 heures 15 un jour et rediffusion le lendemain à 12 heures 45). Deux explications peuvent être données à cela. Tout d'abord, il est possible de penser que les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** ne disposent pas de plus d'indications sur ce *feuilleton* qu'ils n'en livrent à leurs lecteurs. Cette hypothèse semble toutefois improbable dans la mesure où une telle présentation revient dans le journal deux semaines consécutives. La seconde explication, celle qui semble la plus plausible, consiste à reprendre les observations faites par Michel Nathan, qui comme nous l'avons vu précédemment, affirme que pour les journalistes de **Télérama** « le répétitif et le vulgaire

87 - Numéro daté du dimanche 3 décembre 1950.

sont impitoyablement sanctionnés. C'est pourquoi les genres trop marqués par les rites, les films sur le sexe, les films de violence ou les comédies épaisses sont dédaignés » (1990, p. 224). Bien que Nathan base son étude sur des numéros du magazine qui datent de la fin des années quatre-vingt, rien n'interdit de penser que "le répétitif" et "les genres trop marqués par les rites" — deux expressions qui peuvent tout à fait s'appliquer aux *feuilletons télévisuels* — étaient déjà dédaignés au début des années cinquante, et que par conséquent, les journalistes de l'époque considéraient déjà le feuilleton comme un *genre télévisuel mineur*. Ce n'est donc qu'au septième épisode de ce *feuilleton*, soit deux semaines⁸⁸ après la diffusion du premier épisode, que les lecteurs du magazine pourront découvrir son titre : **La fille de la jungle**. Mais alors que le titre de cette fiction fait son apparition dans la rubrique télévision de l'hebdomadaire, le terme feuilleton et avec lui toute indication sur la forme syntaxique de cette fiction disparaissent quant à eux, comme si le titre à lui seul suffisait désormais à désigner l'émission de façon précise.

Comme on l'aura sans doute remarqué, les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** utilisent pour la première fois le terme *feuilleton* afin de présenter **La fille de la jungle**, abandonnant ainsi le terme *roman* qui le précédait jusqu'alors. La première apparition du mot *feuilleton* (employé seul) dans les pages du journal⁸⁹,

88 - Dans le numéro 48 de **Radio-Cinéma-Télévision** daté du dimanche 17 décembre 1950.

89 - Cette première apparition date comme nous l'avons vu du lundi 4 décembre 1950 (**Radio-Cinéma-Télévision** numéro 46).

constitue une sorte d'étape décisive dans la constitution de son vocabulaire classificatoire, dans la mesure où c'est ce terme qui sera conservé par les chaînes et la presse de télévision, après qu'un certain nombre d'autres termes, tous antérieurs à l'apparition du feuilleton télévisuel, aient été utilisés.

Si l'utilisation de l'expression *roman-feuilleton*, nous l'avons vu, constitue un exemple des emprunts du vocabulaire classificatoire de la télévision à d'autres domaines, le numéro 41 de **Radio-Cinéma-Télévision**⁹⁰ nous fournit un exemple de l'appropriation par la télévision d'anciennes formes fictionnelles audiovisuelles déjà tombées en désuétude au début des années cinquante. Dans ce numéro, à partir du mercredi premier novembre, le premier épisode de **La piste de l'épervier** est en effet présenté comme étant « un classique du ciné-roman »⁹¹. Cette

90 - Numéro daté du dimanche 29 octobre 1950.

91 - Dans **La suite au prochain épisode...** ("Le « serial » américain 1912-1956", Yellow Now, coll. Banlieues, 1994, p. 35), Jean-Pierre Jackson définit le ciné-roman comme étant « une succession d'épisodes (ou "époques") non-autonomes, généralement à durée fixe, mettant en scène des situations et des personnages communs. L'intrigue est continue et les segments, comparables aux chapitres d'un livre, doivent donc être vus dans l'ordre imposé. Exemples : **les Misérables, Rouletabille chez les Bohémiens, les Enfants du paradis, les Trois Mousquetaires** vus par Richard Lester ». Nous nous contenterons pour l'instant de cette définition quelque peu superficielle du terme *ciné-roman* sur lequel nous reviendrons plus loin de façon plus détaillée.

observation nous permet de voir que la télévision française inscrit très tôt dans sa grille de programme des *fictions feuilletonesques* télévisuelles, mais aussi cinématographiques, de même qu'elle mêle *fictions unitaires* cinématographiques (films de cinéma) et télévisuelles (*dramatiques vidéo*). Pourtant, bien que le premier épisode de **La piste de l'épervier** soit présenté dans le numéro 41 de l'hebdomadaire comme un *ciné-roman*⁹², il deviendra un *roman-feuilleton* dans le numéro suivant⁹³. De la même façon, le terme *ciné-roman* est parfois utilisé par les journalistes du magazine pour désigner des fictions feuilletonesques conçues pour la télévision.

Le cas de "non-précision du titre" auquel nous avons été confronté à travers l'exemple de **La fille de la jungle** n'est pas un cas isolé dans les pages de **Radio-Cinéma-Télévision** et il se reproduit

92 - Notons tout de même que si **La piste de l'épervier** est effectivement une fiction feuilletonesque américaine initialement conçue pour le cinéma, le terme de *ciné-roman*, comme nous le montre la définition de Jean-Pierre Jackson et comme nous le verrons plus loin, n'est pas le mieux approprié à la désigner. L'expression *film à épisodes* eut sans doute été plus pertinente dans la mesure où cette fiction est composée de dix épisodes de quinze minutes et non d'un nombre plus réduit (de deux à six) d'épisodes plus longs (plus d'une heure) comme c'est généralement le cas pour les cinéromans.

93 - Numéro 42 de **Radio-Cinéma-Télévision** daté du dimanche 5 novembre 1950.

entre autre dans le numéro 304 de l'hebdomadaire⁹⁴. Pourtant, même si dans cet exemple les journalistes ne communiquent pas le titre du feuilleton **Les aventures de Kit Carson**, le cas est quelque peu différent dans la mesure où ils ne précisent pas non plus qu'il s'agit d'un *feuilleton*, se contentant de livrer les indications suivantes à la date du dimanche 13 novembre : « 20 h 00 : Western (1^{er} épisode) ». Ici, l'indication sur la forme syntaxique de la fiction (*feuilleton*), bien qu'absente, est toutefois sous-entendue par la précision apportée sur le numéro de l'épisode qui s'y substitue. Il est en effet probable que les lecteurs-télé spectateurs de 1955, désormais habitués à la diffusion régulière de *feuilletons*, considèrent alors comme tels toute *fiction télévisuelle à épisodes*. A cette époque, le terme *épisode* désigne donc systématiquement l'émission à laquelle il est associé comme étant le fragment d'un *récit télévisuel* qui s'étale sur plusieurs jours ou plusieurs semaines.

L'exemple que nous avons choisi est également intéressant, dans la mesure où il correspond à l'un des rares cas

94 - Numéro daté du dimanche 13 novembre 1955.

Radio-Cinéma-Télévision consacre désormais chaque semaine deux pages aux programmes de télévision : la première page est réservée à la Télévision Française et comprend également un encadré présentant les "émissions régionales" (cet encadré apparaît pour la première fois dans le numéro 303 daté du dimanche 6 novembre 1955) de Lille, Lyon, Marseille et Strasbourg ; la seconde page est consacrée aux programmes des télévisions étrangères : Télé-Luxembourg et Télé-Monte-Carlo.

d'intégration d'un feuilleton télévisuel au sein d'un *genre*⁹⁵ précis et clairement défini. Cela tient sans doute au fait que le western est encore en 1955 un genre cinématographique populaire et stéréotypé, prisé par une grande partie du public, susceptible alors d'être attiré sur la seule foi de cette indication. Cet exemple, nous permet donc de constater que les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** empruntent aussi parfois (en de très rares occasions il est vrai) certains termes du vocabulaire classificatoire propre au cinéma afin de surdéterminer certaines *fictions sérielles* de la télévision.

De temps à autre, il arrive tout de même que

95 - Nous utilisons ici la notion de *genre* telle qu'elle s'applique généralement aux films de cinéma et telle que la définit Michel Larouche (**La loi du genre**, in CinémAction N° 68 : "Panorama des genres au cinéma", Michel Serceau dir., Corlet/Télérama, 1993, p. 204) : « La notion de genre renvoie à un type de classement selon des codes liés à un référent précis (l'Ouest américain dans le cas des westerns) et à d'autres traits invariants (musique, chansons et danses dans le cas des comédies musicales), instaurant de la sorte un modèle typologique où, corrélatif de l'obligatoire, l'interdit prend une place déterminante ». Nous ajouterons également à la suite de Michel Serceau (**Les genres en question**, in CinémAction N° 68, p. 8) que le genre, vu sous cet angle, est « une forme d'inscription et de représentation de l'histoire entendue, non comme histoire événementielle, mais comme histoire des représentations, mentalités, prise, pour le dire en un mot, sous l'angle de l'anthropologie culturelle ».

l'hebdomadaire donne beaucoup plus d'indications sur certaines *fictions télévisuelles feuilletonesques*. Cela se vérifie surtout lors de la présentation du premier épisode de *feuilletons* d'origine française, ce qui tendrait à prouver que la rédaction du journal accorde d'avantage d'intérêt à la production nationale qu'aux fictions étrangères provenant essentiellement des Etats-Unis. Ainsi dans le numéro 298 de **Radio-Cinéma-Télévision**⁹⁶ pouvons-nous lire la présentation suivante à la date du dimanche 2 octobre : « 20 h : Feuilleton - **Le fiacre n° 13** (1^{er} épisode) film de Raoul André, d'après le feuilleton de Xavier de Montépin, avec Larquey, Marcel Herrand, Ginette Leclerc, Henri Nassiet et Raymond Bussières ». Une telle présentation, relativement exceptionnelle même pour une production française⁹⁷, est assez proche de celles que les journalistes réservent généralement aux films de cinéma diffusés par la télévision, même s'ils ne donnent pas ici d'indication sur le *genre* (pris au sens cinématographique du terme) de la fiction télévisuelle, comme ils le font toujours pour les fictions

96 - Numéro daté du dimanche 2 octobre 1955.

97 - Comme nous l'avons vu précédemment, les feuilletons télévisuels ne bénéficient généralement pas d'autant d'attention de la part des journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision**. S'il est possible que cette présentation quasi exceptionnelle soit due à l'origine française de cette production, il se peut également qu'elle ait un rapport avec le fait que le premier épisode du **Fiacre n° 13** inaugure une case de la grille des programmes qui pendant longtemps sera dévolue à la diffusion de feuilletons : de 20 heures à 20 heures 15, les lundi, mercredi, vendredi et dimanche de chaque semaine.

cinématographiques. Cet exemple nous permet surtout de constater que certaines *fictions feuilletonesques télévisuelles* bénéficient en 1955 de plusieurs paramètres classificatoires. Le premier de ces paramètres, sans doute aussi le plus déterminant si l'on en juge par la place qu'il occupe dans la présentation (il apparaît en effet avant même le titre de la fiction), concerne cette fois encore la forme syntaxique de l'émission. Immédiatement après le titre, l'indication relative au numéro de l'épisode renvoie elle aussi à la forme syntaxique de la fiction dans la mesure où, comme nous l'avons vu précédemment, le terme *épisode* est désormais synonyme pour les téléspectateurs d'*unité feuilletonesque*. Cette deuxième indication apparaît alors comme une redondance de la première, ce qui semble confirmer l'importance du mot *feuilleton* en tant que terme classificatoire dominant.

La troisième indication que nous donnent les journalistes de l'hebdomadaire, bien que concernant le réalisateur de l'émission, nous renseigne également sur la *nature de la médiation télévisuelle* grâce à l'emploi du terme *film* qui implique que la fiction a été enregistrée sur pellicule cinéma. Dans ce cas, le mot *film* est complémentaire du mot *feuilleton*⁹⁸. Il renvoie à la *classification dichotomique direct/non-direct* qui était en vigueur au début des années cinquante et semble persister dans certains cas en 1955, même si comme le prouve cet exemple, elle n'est plus la seule ni

98 - Nous verrons que dans les futurs numéros du magazine, ces deux termes peuvent être opposés, le mot *film* étant exclusivement réservé à la désignation des fictions cinématographiques et le mot *feuilleton*, exclusivement réservé à la désignation des fictions télévisuelles.

même la principale classification générique des émissions de la télévision française. En fait, l'observation attentive de plusieurs numéros de **Radio-Cinéma-Télévision** de la fin des années cinquante, montre que cette *classification générique dichotomique* existe toujours dans certains cas, même si elle n'est plus aussi présente que par le passé⁹⁹ ce qui en fait désormais une *classification générique secondaire*. D'autre part, il faut noter que les termes de la relation d'opposition sur laquelle repose cette classification ont changé, le couple *émission/film* remplaçant le couple *direct/cinéma* (ou *émission de direct/émission de télécinéma*) de sorte que dans bien des cas, le terme *émission* apparaît sous la plume des journalistes du magazine comme une sorte de synonyme du terme *direct*. Le mot *émission* ne désigne donc pas à cette époque "tout ce qui est émis par la télévision", comme c'est le cas aujourd'hui, mais uniquement "ce qui est émis *en direct*".

La quatrième indication que nous livrent les journalistes du magazine concerne l'origine du **Fiacre n° 13** : un feuilleton de Xavier de Montépin. La répétition du mot *feuilleton* renforce une fois encore l'importance accordée à la forme syntaxique de la fiction. De plus, le fait de préciser qu'il s'agit d'une adaptation, indique au public que ce récit a déjà fait ses preuves dans la presse de la fin du XIX^e siècle et lui confère une espèce de statut d' "oeuvre classique" de la littérature populaire. En effet, la télévision en adaptant ce texte plutôt qu'un autre, le rend digne d'intérêt aux yeux des téléspectateurs, dont bien peu parmi eux, doivent se

99 - En 1955, la "nomenclature du rond blanc et du rond noir" n'est plus en vigueur depuis trois ans.

souvenir en 1955 des *romans-feuilletons* de Xavier de Montépin¹⁰⁰. La cinquième et dernière indication concerne la distribution du feuilleton, classique dans la présentation des films de cinéma. La présence dans ce générique de comédiens populaires tels que Larquey, Ginette Leclerc ou Raymond Bussièrès, constitue un moyen supplémentaire d'intéresser les téléspectateurs à cette fiction télévisuelle et renforce son caractère *populaire*, déjà évoqué à travers l'insistance des journalistes sur la forme syntaxique de l'émission et par la précision apportée concernant le choix d'adapter un feuilletoniste populaire du XIX^e siècle.

Ce qui ressort en premier lieu des observations qui précèdent, c'est la place centrale et même dominante accordée en 1955 par les journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** à la *forme syntaxique* de certaines fictions, à tel point qu'il semble tout à fait justifié de penser que dès cette époque, le terme *feuilleton* est considéré par les critiques et leurs lecteurs (les téléspectateurs) comme un *terme générique* propre à désigner une certaine catégorie de *fictions télévisuelles*. Envisagé sous cet angle, le *feuilleton* serait donc le premier *genre fictionnel télévisuel* dont les critères définitoires sont suffisamment précis pour en faire une *catégorie générique* clairement reconnaissable par tous.

La série

A la même époque, **Radio-Cinéma-Télévision** introduit un nouveau terme, lui aussi emprunté au vocabulaire littéraire et

100 - Le fiacre n° 13 de Xavier de Montépin fut publié dans le **Petit Journal** en 1880.

cinématographique, qui permet de désigner une *forme de fiction télévisuelle* récemment apparue à la Télévision Française : le terme *série*. Dans le numéro 304 de l'hebdomadaire, à la date du samedi 19 novembre 20 heures 40, les journalistes écrivent : « **Une enquête de l'inspecteur Ollivier : "La boîte de pastilles"**. Scénario de Nino Frank. Dialogues de Charles Exbrayat. Réal. : Marcel Cravenne ». Bien qu'aucune autre précision ne soit donnée dans la grille, cette émission bénéficie tout de même d'un complément d'informations imprimé au bas des programmes du jour, qui indique aux téléspectateurs que « **La boîte de pastilles** fait partie de cette série d'émissions policières à laquelle appartenaient les enquêtes de l'inspecteur Grégoire de la saison dernière. Olivier Hussenot étant empêché, ce n'est pas l'inspecteur Grégoire qui mène l'enquête, mais son collègue, l'inspecteur Ollivier, interprété par André Valmy».

Comme on le voit, les enquêtes de l'inspecteur Grégoire puis celles de son collègue l'inspecteur Ollivier, appartiennent selon les termes utilisés par les journalistes du magazine, à une « série

d'émissions policières »¹⁰¹. Là encore, ces derniers associent une indication sur la forme syntaxique de la fiction (*série*) et une indication sur la nature de la médiation télévisuelle qu'elle utilise (*émission*), comme ils le font parfois pour d'autres émissions. Cette présentation nous permet également d'illustrer d'un exemple l'utilisation du terme *émission* comme synonyme de *direct*, ce qui explique sans doute qu'il soit suivi de l'adjectif *policière* comme marque de son caractère fictionnel. Si comme nous l'avons vu plus haut, l'emploi du terme *feuilleton* désigne systématiquement une *catégorie générique fictionnelle*, il n'en est pas de même pour le terme *émission* qui à cette époque s'applique à toute émission diffusée en direct et nécessite donc l'ajout d'un adjectif susceptible de déterminer le type d'images mobilisé. Ainsi les expressions *émission policière* et *émission dramatique* désignent-elles des émissions diffusées en direct mobilisant des images de type fictionnel et les expressions *émission médicale* ou *émission*

101 - Les téléspectateurs français ont pu suivre trois enquêtes de l'inspecteur Grégoire : **La dame du pont St-Maxence** (le 26 octobre 1954), **La partie de cartes** (1er mars 1955) où il est assisté par son adjoint l'inspecteur Laurent (Pierre Louis) et **Meurtre inutile** (24 mai 1955), avant qu'il ne soit remplacé par l'inspecteur Ollivier qui enquêtera dans **La boîte de pastilles** (19 novembre 1955) puis **Le chemin de canal** (14 janvier 1956). Scénarios et dialogues de toutes ces émissions furent écrits par Charles Exbrayat, à l'exception de **La boîte de pastille** dont Nino Frank signa le scénario.

Selon Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret, « cette série préfigura, avec quelques années d'avance, Les cinq dernières minutes » (1990, p. 19).

littéraire désignent-elles des émissions diffusées en direct mobilisant des images de type factuel.

Contrairement au terme *feuilleton* qui, nous l'avons vu, peut être utilisé seul pour désigner certaines fictions et s'impose donc rapidement comme *catégorie générique fictionnelle* de la télévision française, le terme *série* fait quant à lui une entrée beaucoup plus timide dans le vocabulaire classificatoire des journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision** qui ne l'emploient qu'en de rares occasions. En effet, bien que la *série* désigne déjà en 1955 des émissions de type fictionnel diffusées en direct et dont les héros ou les thèmes sont récurrents, le journal préfère généralement désigner ces fictions par leurs titres, à l'image des **Enquêtes de l'inspecteur Grégoire** ("La partie de cartes" : émission diffusée le 1^{er} mars 1955 à 20 heures 40) ou des **Mélodrames d'hier et d'aujourd'hui** ("Jean le Cocher" : émission diffusée le 5 novembre 1955 à 20 heures 40). Ce dernier exemple est d'ailleurs intéressant à plusieurs titres. Tout d'abord, il nous prouve une fois de plus qu'un titre d'émission peut à lui seul avoir une valeur générique. Ici, le *titre général de la série d'émissions* apporte au téléspectateur un certain nombre d'indications sur la nature du récit (mélodrame) et son origine (hier et aujourd'hui) de sorte qu'il détermine lui-même le contrat de lecture auquel devra se plier le public. Cette *fonction générique du titre général* est d'ailleurs renforcée par la présence d'un sous-titre (ici "Jean le Cocher") dont le rôle n'est plus de déterminer le type d'émission diffusée, mais uniquement de nommer cette émission. D'autre part, cet exemple qui préfigure ce

que nous appelons aujourd'hui les *collections* ¹⁰², nous permet peut-être de mieux comprendre les raisons de la faible fréquence de l'utilisation du terme *série* dans les années cinquante. En effet, les *titres généraux* qui regroupent certaines fictions unitaires en fonction d'un ou plusieurs dénominateurs communs, induisent un contrat de lecture basé sur la sérialité suffisamment explicite pour que les journalistes n'aient pas à insister d'avantage sur le caractère sériel de ces émissions. Ainsi, lorsque les programmeurs intitulent une série **Les Enquêtes de l'inspecteur Grégoire** ou **Mélodrames d'hier et d'aujourd'hui**, l'utilisation du pluriel (enquêtes et mélodrames) suffit à préciser que l'inspecteur Grégoire mènera plusieurs enquêtes et que plusieurs mélodrames contemporains ou issus du répertoire théâtral, seront diffusés sous cette appellation.

En d'autres termes, nous pouvons avancer que la *série* telle que nous la concevons de nos jours n'existe pas encore en 1955,

90 - La *collection* est une sorte de *cas particulier de la série*. Elle correspond au regroupement sous une appellation commune (titre général), de fictions unitaires de même durée, sans héros récurrents, mais qui ont toutes un ou plusieurs éléments diégétiques, scénaristiques et/ou narratifs en commun. Ainsi les fictions regroupées sous le titre général **Mélodrames d'hier et d'aujourd'hui** ont-elles en commun d'appartenir au genre théâtral du mélodrame, de même qu'aujourd'hui, celles qui sont regroupées sous le titre général **Hollywood Night** par exemple, ont-elles en commun de développer des récits policiers se situant dans le même cadre géographique (Hollywood).

c'est-à-dire que le regroupement de fictions unitaires sous un même *titre général* semble à cette époque relever d'avantage d'une opération destinée à faciliter la programmation en regroupant des *émissions fictionnelles unitaires* semblables, que d'une stratégie commerciale de fidélisation du téléspectateur par la création et la reproduction de personnages et/ou de procédés narratifs facilement reconnaissables et immuables d'un épisode à l'autre.

La dramatique

Il est enfin une troisième catégorie de fictions télévisuelles (un troisième *genre fictionnel télévisuel* devrait-on dire maintenant) distinguée par les critiques de l'hebdomadaire : les *émissions dramatiques*. Cette catégorie, qui regroupe elle aussi des émissions fictionnelles dont la mise en scène est conçue pour la télévision et qui sont diffusées en direct, est sans doute celle qui est la plus représentée sur les petits écrans français des années cinquante. Elle désigne aussi bien l'adaptation télévisuelle de pièces du répertoire classique, du théâtre de boulevard ou du théâtre contemporain, que des récits fictionnels spécialement écrits pour la Télévision Française, eux aussi interprétés et réalisés en direct. Cette catégorie d'émission est sans doute aussi, celle que les journalistes du magazine ont le plus de mal de nommer. En effet, même si le terme *émission dramatique* est celui qui permet généralement aux historiens de la télévision¹⁰³, de désigner aujourd'hui ces *fictions unitaires* diffusées en direct, il semble loin

103- L'expression *dramatique vidéo* est également utilisée de nos jours pour désigner ces fictions unitaires interprétées et réalisées en direct.

en revanche de faire l'unanimité parmi les critiques de la presse de télévision de 1955. Ainsi voit-on souvent se côtoyer, parfois au sein d'une même grille, des *indications génériques* telles que : *émission* (**L'impromptu du dimanche** : émission proposée par Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault diffusée le 2 octobre 1955 à 19 heures) ; *émission policière* (**L'assassin a pris le métro** : émission diffusée le 4 mai 1955 à 20 heures 40) ; *reconstitution* (**En votre âme et conscience : Reconstitution de l'affaire du pont d'Anders** : émission proposée par Pierre Dumayet et Claude Barma diffusée le 6 décembre 1955 à 20 heures 45) ; *pièce adaptée* (**Le tour du monde en 80 jours** : émission proposée par Claude Barma et Jacques Berland diffusée le 24 décembre 1955 à 21 heures 15) ; ou encore *nouvelle adaptée et racontée* (**Le crime de Lord Arthur Savile** : « d'après l'oeuvre d'Oscar Wilde. Adaptation Antoine Blondin et Paul Guimard »¹⁰⁴ diffusée le 17 décembre 1955 à 20 heures 40).

Comme nous le montrent ces exemples pourtant non exhaustifs, il semble que ce soit la *fiction télévisuelle unitaire* qui pose le plus de problèmes classificatoires aux journalistes de **Radio-Cinéma-Télévision**.

En janvier 1960, alors qu'il dresse le bilan de la production télévisuelle de l'année 1959, Gilbert Salachas utilise l'expression *spectacle dramatique* afin de nommer la *fiction télévisuelle unitaire diffusée en direct*. Dans ce même article intitulé "Gilbert Salachas

104 - **Radio-Cinéma-Télévision** numéro 308 daté du dimanche 11 décembre 1955.

parle de l'An I¹⁰⁵, l'éditorialiste de l'hebdomadaire dont le titre s'est transformé en **Radio-Télévision-Cinéma**¹⁰⁶, donne son point de vue sur les émissions de l'année écoulée qu'il répartit en trois catégories distinctes : les *distractions* , l'*information* et le *spectacle dramatique*. Après avoir précisé que « tous développements étant interdits dans le cadre de ce bilan-éclair, le lecteur devra faire la part de l'audace », Salachas se livre à une réflexion en trois points : « 1° *Au chapitre des distractions* , signalons la déroute des jeux télévisés (qui n'intéressent plus, semble-t-il que les candidats) et, parallèlement, la régression sensible des émissions dites de variétés. Naguère, la télévision découvrait ou consacrait de nouveaux talents. Aujourd'hui, elle n'invente plus rien, se contentant d'amplifier les rengaines au goût du jour. Et quel goût !

2° *En ce qui concerne l'information* :

Le journal télévisé reste désespérément égal à soi-même. Les formules de présentation changent ; le contenu, si l'on peut dire, demeure : visites, inaugurations, remplissage et ronron. Heureusement, des *magazines* d'appoint, éparpillés au fil des semaines, reflètent d'une certaine manière quelques aspects de l'actualité, mais insuffisamment.

105 - **Radio-Télévision-Cinéma** numéro 520 daté du dimanche 3 janvier 1960.

106 - Cette inversion des termes Cinéma et Télévision laisse entrevoir la place qu'occupe désormais la télévision au sein de l'hebdomadaire. Huit pages complètes lui sont consacrées, dont quatre sont réservées à la présentation des programmes, les quatre autres étant des pages "magazine" consacrées à l'actualité de la production télévisuelle.

3° *Le spectacle dramatique* :

1959 sera peut-être considéré par nos successeurs comme l'An I de l'art intégré à la Télévision. Les recherches de Jean Kerchbron et de ses émules débordent le domaine de la réussite occasionnelle. C'est, véritablement, une promotion du langage télévisuel en tant que tel, une découverte de ses possibilités expressives *propres* . Pour le moment, ces progrès ne concernent que les adaptations théâtrales. Mais déjà s'élaborent des principes. La succession des *plans* , le rapport des cadrages, la supériorité du *mouvement d'appareil* sur le changement de caméras et surtout l'étude et l'utilisation du registre sonore échelonné sur différents plans instaurant une exigence artistique nouvelle, rendue dorénavant *possible* et non uniquement *souhaitable* »¹⁰⁷.

Ces propos nous montrent parfaitement la place de choix qu'occupe la fiction au sein des programmes de la télévision du début des années soixante. Pourtant, aucun terme fixe et définitif ne semble s'appliquer au *spectacle dramatique* dont parle Salachas, et les journalistes parlent tour à tour de *pièce* , de *téléroman* , de *télénouvelle* , de *téléthéâtre* ou de *dramatique* . Une observation attentive des programmes de **Télérama** nous apprend toutefois que le mot *dramatique* est en fait l'acceptation la plus générale propre à désigner les fictions télévisuelles unitaires en direct, qu'elles soient basées sur un scénario original ou qu'elles soient adaptées d'une pièce de théâtre (*téléthéâtre*), d'un roman (*téléroman*) ou d'une nouvelle (*télénouvelle*). En cela la *dramatique* peut donc sans

107 - Nous avons reproduit les termes et les expressions soulignés par l'auteur.

peine être considérée comme un *genre fictionnel télévisuelle*, et les termes dont nous venons de parler permettent par conséquent d'en désigner les *sous-catégories*.

1.4.4. — EVOLUTION ET STABILISATION DU VOCABULAIRE CLASSIFICATOIRE DES FICTIONS TELEVISUELLES

Comme nous allons le voir dans la suite de cette étude (2.1.4), le terme *dramatique* sera utilisé dans les pages de *Télérama* jusqu'à ce que disparaissent de la télévision française les *fictiones interprétées et réalisées en direct*. Ainsi, comme le remarque Jean-Pierre Esquenazi (1997, p. 108), la dénomination *dramatique* est-elle remplacée au début des années quatre-vingt par les termes *film TV* ou *téléfilm*. D'autre part, comme l'affirme encore Esquenazi, ce n'est qu'à cette époque que l'on «commence à préciser la provenance de certains feuilletons ou de certaines séries» (ibid.). C'est également dans les années quatre-vingt que s'opère véritablement la distinction entre *feuilleton* et *série*, l'ensemble des *fictiones à épisodes*, qu'elles soient de nature *sérielle* ou *feuilletonesque*, étant jusqu'alors désignées sous la dénomination *feuilleton* ou simplement *film*. Nous citerons en exemples **Les aventures de Rintintin**, une *série* présentée comme un feuilleton dans le numéro 520 du magazine ; **Destination danger**, une *série* présentée cette fois comme un *film* dans les numéro 572¹⁰⁸ et **Ma sorcière bien-aimée**, une autre *série* également présentée comme

108 - *Télérama* N° 572 daté du dimanche 1er janvier 1961.

un *feuilleton* en 1970¹⁰⁹.

L'observation détaillée des pages de **Radio-Cinéma-Télévision** puis **Télérama** à laquelle nous venons de nous livrer nous laisse donc entrevoir que la presse de télévision se dote rapidement des *dénominations génériques* qui lui permettent de désigner les différentes formes de *fictions télévisuelles* diffusées sur les écrans français.

Cette nomenclature, nous l'avons vu, a mis près de trente ans à s'établir et à adopter des termes précis, et aujourd'hui encore, comme nous allons le montrer, nous ne pouvons pas affirmer qu'elle soit totalement stable ni exhaustive.

Si nous nous intéressons maintenant à la description des programmes telle que nous la livre actuellement **Télérama**, force est de constater en premier lieu que contrairement à certaines autres émissions, rares sont les *fictions télévisuelles* qui bénéficient d'un article critique. Dans la plupart des cas, les journalistes ne nous indiquent que le titre de certaines émissions, sans nous donner d'autres précisions. S'agit-il d'un jeu, d'un reportage, d'un magazine ou d'une fiction - et dans ce cas de quel type de fiction ? Le lecteur ne possède bien souvent aucune de ces indications. Ainsi relevait-on dans le n° 2356 du journal, à la date du mardi du 14

109 - **Télérama** N° 1042 daté du dimanche 4 janvier 1970.

mars 1995¹¹⁰, des titres d'émissions tels que **Une famille en or**, **Une pêche d'enfer** ou **La fête à la maison**, sans que le magazine ne nous donne d'autre précision que l'heure et la chaîne de diffusion. Pourtant, rien n'indique dans ces titres très semblables au niveau sémantique, qu'il s'agit respectivement d'un *jeu*, d'un *magazine pour adolescents* et d'une *série fictionnelle américaine*. Il est du reste étonnant de voir qu'un magazine qui n'hésite pas à « inventer » de nouveaux genres pour classer les films de cinéma, s'abstienne par ailleurs, dans certains cas, de préciser le type de l'émission qu'il nous présente. On retrouve ici le *refus de nommer* mis en évidence par Jean-Pierre Esquenazi (1997, p. 107) et par lequel s'exprime parfois la critique.

De temps à autre pourtant, et de façon qui semble tout à fait aléatoire, les journalistes de **Télérama** apportent tout de même une indication générique sur le type d'émission proposée. Dans ce même n° 2356 du magazine, nous pouvions en effet lire sous les titres **Téléshopping**, **A vrai dire** ou **Presse-citron**, les indications suivantes : "téléachat" (néologisme télévisuel), "infos consommation" ou "jeu". Pour les journalistes de **Télérama**, ces

110 - Nous rappelons que cet exemple n'en est qu'un parmi de nombreux autres et n'est absolument pas un cas particulier. Notre souci n'étant pas ici l'étude de la presse de télévision en tant que telle, mais plutôt la mise en évidence des habitudes lexicales de certains journalistes de cette presse, nous n'avons pas jugé opportun de multiplier les exemples. Par ailleurs, nous disposions lors de la rédaction de l'ensemble du présent travail, des collections complètes de **Radio-Cinéma-Télévision** puis **Télérama**, **Télé 7 jours** et **Télé-Poche** ainsi qu'un certain nombre de numéros d'autres titres.

indications serviraient donc à classer les émissions en "types" ou en "genres", même si ces terminologies ne sont employées à aucun moment .

Toujours à la date du 14 mars 1995, nous pouvions relever, en ce qui concerne les fictions télévisées, outre l'heure et la chaîne de diffusion, les indications suivantes : **Riviera** : "Feuilleton français", **Amour gloire et beauté** : "Feuilleton américain - Redif", **Quatre pour un loyer** : "Série française", **Drôles de dames** : "Série américaine - Redif" et **Le prince et le souffre-douleur** : "Téléfilm européen de Syd Mc Cartney", suivi de "Voir encadré ci-contre" typographié en rouge. Cette dernière indication nous renvoie à un encadré où sont reprises les indications déjà données, auxquelles s'ajoutent la liste des noms des cinq principaux interprètes, suivi d'un article où se mêlent notes descriptives et critiques et dans lequel le terme "téléfilm" se transforme en celui de "film". Cette confusion montre bien la difficulté qu'ont aujourd'hui encore les journalistes de télévision, à définir et à classer les productions fictionnelles télévisuelles.

Dans de rares cas, des articles accompagnent la présentation de certains téléfilms ou de certaines séries, mais bien que construits comme ceux qui accompagnent les films de cinéma (notes sur l'intrigue puis notes critiques), ils ne possèdent jamais les trois rubriques « Le genre », « L'histoire » et « Ce que j'en pense ». Si le journaliste nous livre tout de même "l'histoire" et "ce qu'il pense" d'un téléfilm, il ne nous donne jamais aucune indication sur "le genre" auquel il appartient.

Même lorsqu'elles font l'objet d'un article, fait rare, les fictions télévisuelles ne sont donc jamais classées en genres par les

critiques de **Télérama**. Nous serions donc tentés de croire que ces journalistes considèrent comme genres, les formes fictionnelles que sont le *feuilleton*, la *série* et le *téléfilm*, et ceci indépendamment du fait qu'il s'agisse d'un *feuilleton*, d'une *série* ou d'un *téléfilm* policier, comique ou fantastique. L'indication qui concerne la forme de la fiction télévisée diffusée semble donc prévaloir sur une indication concernant son contenu. Ainsi, si l'on prend l'exemple de la *série*, il est impossible au téléspectateur profane, de savoir ce qui l'attend lorsqu'il choisit de regarder l'une d'elles. En effet, toujours dans ce n° 2356 de **Télérama**, des productions telles que **Columbo**, **La fête à la maison** et **Babylon 5** sont répertoriées sous le terme générique de "série américaine" sans que ne soit apportée aucune autre indication. Pourtant, la première de ces séries appartient au genre *policier*, la seconde à celui de la *comédie familiale de situation* (ou *sitcom*) et la troisième à celui de la *science-fiction*.

S'il est rare que les téléfilms bénéficient d'un article dans les pages de **Télérama**, il l'est encore plus en ce qui concerne les feuilletons et les séries. Cela arrive parfois, notamment lorsqu'il s'agit de fictions sérielles "de prestige" ou de la diffusion du premier épisode d'un nouveau feuilleton ou d'une nouvelle série. Ainsi la présentation du premier numéro de la série **Babylon 5** était-elle accompagnée de ces précisions : "Une nouvelle série de science-fiction est toujours à surveiller de près : Qu'empruntera-t-elle aux modèles du genre ? [...]. A vrai dire, difficile d'être convaincu par ce premier épisode poussif et laborieux, aux effets spéciaux heureusement plutôt réussis. Entêtons-nous tout de même, la S.F. télé est un genre pas si courant...". Ces mots prouvent bien que les journalistes de **Télérama** distinguent des genres différents parmi les

productions fictionnelles sérielles de la télévision. Pourtant, ces différents genres ne sont pas précisés dans la présentation de la majorité des fictions télévisées, en tout cas ne "sautent-ils pas aux yeux" du lecteur comme c'est le cas pour les films de cinéma.

Enfin, même si le fait est très rare, certaines *fictions télévisuelles* reçoivent de la part des critiques de **Télérama** le « T approbateur » dont parle Michel Nathan. Bien que ce privilège revienne surtout aux *fictions unitaires* (*téléfilms*) dont la conception narrative et la réalisation sont plus proches du film de cinéma que de la *fiction sérielle* ou *feuilletonesque*, il se peut toutefois que certaines de ces dernières en bénéficient également. Lorsque c'est le cas, on se rend compte qu'à l'image de *séries* telles que **Urgences** sur France 2, **Aux frontières du réel** sur M6, **New York Police Blues** sur Canal Jimmy, la "cote de qualité" attribuée par les journalistes du magazine augmente généralement avec la "cote de popularité" de ces émissions, passant parfois de zéro à deux T.

D'autre part, si la confusion faite dans les années soixante-dix entre feuilleton et série n'existe plus dans les années quatre-vingt-dix, nous pouvons en revanche observer un "décalage" manifeste entre les *termes classificatoires exogènes* utilisés par **Télérama** et les *termes classificatoires endogènes* relevés dans le discours des chaînes elles-mêmes. Ainsi des noms tels que *mini-série*, *sitcom* et *soap opera* n'apparaissent-ils jamais dans la grille détaillée des programmes du journal, alors que les professionnels les emploient de façon relativement fréquente lorsqu'ils sont invités dans des émissions consacrées à l'actualité télévisuelle telles que **Ligne de mire** (France 3), **Télé dimanche**

(Canal +), *Arrêt sur image* (La cinquième) ou plus récemment *Les enfants de la une* (TF1)¹¹¹. Les deux termes d'origine anglo-saxonne sont en effet systématiquement remplacés dans les pages de *Télérama* par le mot *série*, quant à la dénomination *mini-série* qui désigne dans le vocabulaire des professionnels des *feuilletons* possédant un nombre réduit d'épisodes (de deux à quatre), elle fait place au sein du magazine, tantôt au terme *feuilleton*, tantôt à l'expression *téléfilm* suivi de la précision "en deux, trois ou quatre parties".

Il arrive également que les *épisodes* de certaines *séries* soient présentés au lecteur/télespectateur comme étant des *téléfilms*. Peut-être est-ce pour donner plus de crédit à certaines *fictions télévisuelles*, car il est vrai que le *téléfilm* bénéficie aux yeux du public et de la critique (qui lui manifeste généralement davantage d'intérêt), d'une meilleure image que le *feuilleton* ou la *série*. Peut-être aussi que cela est dû à la durée de certains épisodes qui dépassent les 100 minutes, et sont donc en cela comparables aux films de cinéma. Cette seconde hypothèse est peu probable dans la mesure où dans un même numéro de *Télérama*, certaines *séries* dont les épisodes dépassent les 100 minutes peuvent être qualifiées de *téléfilm*¹¹², alors que certaines autres conservent leur

111 - Emission consacrée à la présentation des programmes de TF1 pour la saison 1997/1998, présentée par Arthur et diffusée le 6 septembre 1997 à 20 h 45.

112 - La fiction intitulée *Maigret et la vieille dame* (115 minutes) diffusée le 17 mars à 20h50 sur France 2 est présentée comme étant un téléfilm alors qu'il s'agit d'un épisode de la série des *Maigret*.

appellation de *série* ¹¹³. Plus étonnant encore, un épisode de **Maigret** peut être désigné sous le terme de *série* dans un numéro du magazine, alors qu'il sera un *téléfilm* dans le numéro de la semaine suivante. De la même façon, deux magazines différents peuvent désigner les mêmes fictions selon des appellations différentes. C'est ainsi que dans le n° 2356 de **Télérama**, les épisodes de **Columbo** et **Navarro** sont désignés sous le terme générique de "série", alors que dans le numéro de **TV Pratique** de la même semaine du 11 au 17 mars, ils sont présentés comme étant des "téléfilms".

Il apparaît donc clairement, à la lecture des pages de **Télérama**, que les fictions conçues pour la télévision ne sont classées qu'en trois *catégories* : le *téléfilm*, le *feuilleton* et la *série*, et non en *genres* multiples comme c'est le cas pour les films de cinéma. On peut donc penser que ce sont ces trois *catégories* - présentes dans l'ensemble de la presse télévisée - qui font office de *genres* et c'est en tant que tels que nous les aborderons dans notre étude.

Plus exactement, nous considérerons ces trois catégories comme les trois *formes* ou les trois *sous-genres* de la *fiction*, elle-même prise en tant que *genre télévisuel*.

113 - C'est le cas de l'épisode de **Columbo** intitulé *Inculpé de meurtre* (110 minutes) diffusé sur TF1 le 13 mars 1995 à 22h25.

1.5.— LA FICTION COMME GENRE TELEVISUEL

Les différentes observations que nous venons de faire sur les *classifications génériques endogènes et exogènes* des émissions de télévision, nous autorisent sans crainte à considérer la *fiction télévisuelle* comme un *genre télévisuel* à part entière. Si l'on ne considère que les *fictions* qui s'affirment ouvertement en tant que telles et que l'on exclut momentanément les *reconstitutions* et *feintises*, mélanges d'images de types *fictionnel* et de type *factuel* (N. Nel, 1997a), rencontrées dans les *reality shows* ¹¹⁴, il est même possible d'affirmer que la *fiction* est le *genre* dont la définition pose sans doute le moins de problèmes.

Comme nous l'avons vu, les différentes *classifications génériques endogènes* établies par les chaînes de télévision, les instances juridiques et les sociétés de mesure d'audience, distinguent toutes la *fiction* comme un type d'émission particulier, ou plus exactement comme une catégorie qui regroupe des émissions de même type. Ces émissions ont en commun de proposer aux téléspectateurs des *récits narratifs* basés sur le *mode de la fiction*, c'est-à-dire qu'elles créent toutes un *univers* semblable ou non au réel mais qui n'est pas le réel et qui donnent ouvertement cet univers comme inventé. Elles entretiennent en cela une relation d'opposition dichotomique avec toutes les autres émissions de la télévision qui elles reposent sur le mode de la *diction* ¹¹⁵, c'est-à-dire

114 - Cette problématique nous occupera tout au long du sous-chapitre 5.2.

115 - Genette (Gérard), **Fiction et diction**, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1991.

qu'elles présentent au spectateur un univers au moins en partie réel. Si les premières sont des émissions qui nous donnent à voir *un monde de type fictionnel*, les secondes sont des émissions qui nous présentent *un monde de type factuel*.

Pour parler autrement et aborder cette question sous l'angle de l'*énonciation*, nous dirons que les *émissions fictionnelles* sont celles qui *racontent* et relèvent d'avantage de la *narration* d'événements majoritairement inventés, alors que les *émissions factuelles* sont plutôt celles qui *disent*, qui *présentent* ou qui *montrent* et relèvent donc plus de la *monstration* d'événements majoritairement réels.

Enfin, les *émissions télévisuelles fictionnelles* ont aussi ceci de particulier qu'elles sont toutes basées sur des *textes* — scénarios précis ou simples canevas — interprétés par des comédiens qui "jouent des rôles" et sont dirigées par des metteurs en scène dont le souci est de construire des mondes et d'assurer « la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent » (Jost, 1997, p. 23).

Si les *classifications endogènes* donnent la *fiction* comme étant un *genre télévisuel*, nous distinguerons tout de même comme elles le font dans la plupart des cas les *fictions cinématographiques diffusées* par la télévision des *fictions conçues et réalisées pour la télévision* et diffusées par elle. Seules ces dernières seront considérées par nous comme appartenant à la catégorie des *fictions télévisuelles*.

Pour être plus précis, il semble également important de préciser que le terme *fiction* peut aussi être appréhendé en tant que

mode de croyance spectatorielle spécifique.

Dans *La télévision française au jour le jour* (1994, p. 59), François Jost et Gérard Leblanc mettent en évidence une première répartition générique des émissions de télévision selon trois types de *stratégies discursives*, qui visent à instaurer des *modes de croyances* spécifiques chez le téléspectateur : *le mode informatif*, *la fiction* et *le mode ludique*. Jost et Leblanc prennent toutefois le soin de nous présenter ces régimes de croyance comme susceptibles d'être mélangés et insistent sur l'idée d'un possible *mélange des genres*.

Partant de cette observation, nous dirons dans un premier temps qu'appartiennent au *genre télévisuel de la fiction*, toutes les émissions qui mobilisent chez le téléspectateur un *mode de croyance majoritairement fictif* ou, comme dirait Noël Nel (loc.cit.), qui développent un *régime scopique majoritairement fictionnel*. Bien entendu, rien ne garantit que les *contrats de lecture* proposés par les chaînes soient respectés par l'ensemble des publics et on connaît d'ailleurs la difficulté qu'éprouvent les chercheurs à définir la notion de public de télévision. Ainsi, comme le note Dominique Pasquier¹¹⁶, certains enfant peuvent-ils voir *Hélène et les garçons* comme une initiation aux comportements des adultes et donc refuser la *lecture fictionnalisante* proposée par le programmeur.

Loin de vouloir écarter les problèmes que posent la réception télévisuelle et surtout le mélange des genres propre à la néo-télévision, nous considérerons tout de même pour l'instant la

116 - Pasquier (Dominique), *Hélène et les garçons : une éducation sentimentale*, in *Esprit* N° 202, juin 1994.

fiction comme un *genre télévisuel* associable à d'autres pour constituer des *genres hybrides* , et dont les critères définitoires (notamment son contrat de lecture spécifique) sont susceptibles d'être modifiés lors de la réception.

Par ailleurs, comme nous l'ont montré les observations qui précèdent, ce *genre* est subdivisible en *trois formes narratives principales* : *la fiction unitaire* , *la fiction sérielle* et *la fiction feuilletonesque* qui vont maintenant occuper une place centrale dans notre étude.

CHAPITRE DEUX

ORIGINES DES PRINCIPAUX GENRES FICTIONNELS DE LA TELEVISION FRANÇAISE

2.1. — LA DRAMATIQUE VIDÉO : PREMIER GENRE FICTIONNEL TÉLÉVISUEL

Officiellement inaugurée le 26 avril 1935, la Télévision Française est mise en veilleuse durant la seconde guerre mondiale où elle sert avant tout à remonter le moral des troupes d'occupation. Ses véritables débuts coïncident avec la fin de la guerre et l'installation du nouvel émetteur de la tour Eiffel, le 13 octobre 1945.

A partir du printemps 1935 et sous l'impulsion de Georges Mandel alors ministre des PTT, les travaux expérimentaux de René Barthélemy¹ se développent en effet rapidement et au mois d'avril

1 - Dans *Les grandes dates de la télévision française* (1995, p. 5), Hervé Michel rappelle que l'invention de la télévision « voit le jour, d'abord en Angleterre, à la fin des années 20 avec les expériences concluantes de "télévisor" de J. Baird en 1926, puis en France, grâce aux travaux de René Barthélemy (1889-1954) ingénieur de la compagnie des compteurs de Montrouge. La première transmission d'un signal se déroule le 14 avril 1931, au cours d'une démonstration publique à l'école supérieure d'électricité de Malakoff, entre Montrouge et Malakoff. (...). Simultanément, Henri de France (1911-1986) (...) parvient à transmettre (...) des images en 60 lignes de Toulouse au Havre. Il crée la Compagnie générale de télévision pour développer ses travaux. A partir de 1932, des images de télévision (appelée alors "radiovision") commencent donc à titre expérimental à sillonner le ciel de France.

un studio est aménagé dans les locaux du ministère des PTT, rue de Grenelle. Le même mois, un émetteur ondes courtes est installé au sommet de la tour Eiffel, dont la puissance sera augmentée au début de l'année 1939 ce qui permettra à son signal d'être reçu dans un rayon de quarante kilomètres.

Dès le printemps 1935 nous dit Hervé Michel (1995, p. 6), des programmes réguliers commencent donc à être diffusés : « par "l'ancienne" station Paris-PTT, sur ondes moyennes en 60 lignes depuis la tour Eiffel, sur ondes courtes et en 180 lignes par René Barthélemy ; une demi-heure par jour et par station, l'après-midi ». En 1936, des émissions expérimentales démarrent également à Lyon, Toulouse, Limoges et Lille.

Selon H. Michel (ibid.), la télévision reste une affaire de spécialistes et de techniciens jusqu'en juillet 1937, époque à laquelle le public prend pleinement conscience de son existence en visitant le pavillon de la radio et de la télévision à l'exposition universelle dont elle est l'une des grandes attractions.

2.1.1. — UNE CATEGORIE INTERNE

Jusqu'à la fin des années trente, l'essentiel des émissions ne concernent encore que Paris et sa région. « L'événement télévisuel parisien du moment se déroule le 31 mars 1939 au théâtre Marigny », précise l'historien (ibid., p. 7). « Devant un écran "géant" de 4 m² qui retransmet leur image, artistes, hommes politiques, discutent de l'avenir de la télévision. Puis se produisent successivement Louis Jouvet dans **Knock**, la chanteuse Line Viala, et

la danseuse étoile Suzanne Lorcia dans *Les deux pigeons* d'André Messager »². Cette remarque nous permet de constater que dès ses balbutiements, la télévision française inscrit naturellement à ses programmes des *fictions* empruntées aux différents arts du spectacle (théâtre, chanson, danse, etc.). Par ailleurs, ces représentations uniques que l'on peut considérer comme étant les premières *fictions télévisuelles*, sont interprétées par des artistes célèbres qui se prêtent volontiers au jeu et acceptent la gageure de la réalisation en direct.

Cependant, en cette fin des années trente, bien que des émissions régulières et quotidiennes existent comme nous le rappelle Hervé Michel (*ibid.*), rares sont les journaux qui en donnent le programme, ce qui rend l'étude de la télévision française de cette époque particulièrement ardue, d'autant que nous ne disposons aujourd'hui d'aucun enregistrement de ces émissions. D'autre part, compte tenu de leur prix élevé (de 10 à 15 000 francs d'alors précise Michel), il n'y a pratiquement pas de téléviseurs dans les foyers français d'avant guerre : « la télévision se regarde dans les lieux publics » (*ibid.*). Quelques rares industriels fabriquent pourtant des postes récepteurs mais la production se fait en nombre réduit en raison des changements permanents des standards de définition des images qui ne favorisent pas la mise au point des appareils. Toujours selon l'historien, on ne dénombre en 1939 que 200 à 300 récepteurs individuels.

Le bilan que dresse H. Michel de ces dix premières années de la télévision française (*ibid.*, pp. 7-8), nous apporte quelques

2 - Nous avons souligné les titres des spectacles évoqués par l'auteur.

précisions supplémentaires en ce qui concerne les programmes et mérite donc à ce titre que nous nous y attardions quelques instants. « En une décennie », explique-t-il, « l'image de la télévision s'est beaucoup transformée : d'ombre balbutiante, l'image floue, de mauvaise définition des premiers temps est devenue une image nette, aux contours définis, aux arrière-plans et aux décors identifiables.

Des décorateurs mettent au point des techniques adaptées ; la télévision des débuts exigeant beaucoup d'éclairage, des maquillages appropriés sont inventés pour mettre en valeur les différentes parties du visage.

Les programmes sont constitués pour moitié de direct, d'actualités, d'interviews de comédiens et d'hommes politiques, de documentaires, de courtes scènes théâtrales et de music-hall, pour moitié de télécinéma. Tous les artistes du moment, du cinéma, du théâtre et du music-hall, viennent se faire "téléviser", se produire devant la caméra, dans le studio.

Si les grands directs en extérieur existent déjà chez certains de nos voisins (par exemple en Angleterre, la diffusion télévisée du couronnement de George VI en 1936), la télévision française sort peu du studio. En 1939, elle est constituée de 6 personnes permanentes, d'un studio, d'un émetteur, d'une seule caméra fixe, et d'un budget annuel de 1,8 millions de francs.

Car à la veille de la guerre, l'événement populaire reste la radio : en 1939 on fête le cinq millionième récepteur et l'événement technique est constitué par le lancement des appareils de radio portatifs ou à réglage automatique ».

Les véritables débuts de la télévision française coïncident en fait avec la libération et la réappropriation des outils de diffusion pris en mains par les troupes d'occupation pendant la guerre³. Après une première émission expérimentale le 29 mars 1945, elle présente en effet son premier programme constitué de deux émissions quotidiennes : la retransmission à midi de *Télé Paris*, une émission de radio qui est télévisée, et la diffusion à 17 heures d'un long métrage du commerce (baptisée télécinéma), parfois remplacé par plusieurs documentaires. Mais jusqu'en 1946, par manque de moyens financiers, elle ne peut bien souvent diffuser qu'une heure par jour, en fin d'après-midi. Hervé Michel (*ibid.*, p. 11) explique d'ailleurs qu'en 1946, c'est le manque de moyen financier qui dicte la ligne éditoriale de la télévision, au point que cette dernière est amenée à diffuser une majorité de sujets d'actualité et de documentaires. « Les hommes qui animent la télévision », précise également Michel (*ibid.*), « sont alors Jacques Armand, directeur des programmes, chargé de constituer les équipes et de préparer la reprise des émissions, le réalisateur Gilles Margaritis, mais aussi Jean Thévenot, Albert Ollivier et Raymond Marcillac. En mars 1946, Jacques Chabannes et Roger Féral lancent *Paris-Cocktail* qui devient bientôt *Télé-Paris*, magazine d'humeur

3 - « Les expérimentations reprennent dès la fin 1944 avec les techniques et définitions d'avant-guerre (le 441 lignes) qui ont l'avantage de pouvoir être reçus par les quelques centaines de postes achetés avant 1939. Les techniciens qui avaient eu l'occasion de se former pendant l'Occupation, sur les matériels apportés par les Allemands, perfectionnent les installations » (H. Michel, *ibid.*, p. 10).

et d'actualité littéraire, politique et artistique. Il est diffusé chaque jour en direct pendant vingt minutes depuis le studio de Cognacq-Jay ».

Le 5 juin 1947, grâce à ses deux premiers cars de reportage à régie mobile, la télévision sort de ses studios et retransmet pour la première fois en direct depuis le théâtre des Champs-Élysées, un spectacle de variété donné à l'occasion de l'anniversaire du débarquement. Outre les variétés, les programmeurs puisent également dans les opéras célèbres — à l'image de la *Tosca* montée pour la télévision par Max de Rieux en 1947 —, ainsi que dans le répertoire théâtral.

C'est à ces pièces du théâtre classique ou moderne (dans une moindre proportion) spécialement montées pour être interprétées devant les caméras de la télévision, que les professionnels donnent le nom de *dramatiques*⁴. La télévision française ne se contente alors plus de retransmettre des pièces filmées dans les grands théâtres parisiens. Elle s'approprie désormais certaines oeuvres afin d'en faire des *spectacles fictionnels proprement télévisuels* dans la mesure où ils sont marqués par la médiation télévisuelle et ses principales caractéristiques : la diffusion en direct d'un lieu unique (le studio de

4 - Comme nous l'avons vu en 1.4.1., ce terme ne fait pas immédiatement l'unanimité dans la presse spécialisée qui hésite parfois à l'employer de façon régulière jusqu'au début des années soixante.

télévision) vers des écrans multiples⁵ (situés dans des lieux multiples) ; l'unicité de la représentation ; la réception à domicile (dans la plupart des cas) de petites images vidéo en noir et blanc, de qualité médiocre et encore mal définies. En ce sens, la *dramatique vidéo* est probablement le *premier genre fictionnel issu de catégories internes* de la télévision naissante, comme nous allons le voir dans les pages qui suivent. C'est également à travers elle que se révèlent les premiers grands réalisateurs de télévision (même si la plupart d'entre eux viennent du cinéma) que sont Claude Barma, Jean Lucot ou Stelio Lorenzi pour ne citer qu'eux.

Le premier journal télévisé a lieu le 29 juin 1949 sous la direction de Jean Luc et sous la responsabilité de Pierre Sabbagh. Comme le précise Hervé Michel (*ibid.*, p. 12), il est diffusé trois fois par semaine jusqu'au 24 juillet où il s'interrompt pour l'été. La durée de chaque édition est alors de quinze minutes.

Les nombreuses innovations de la télévision de l'époque (surtout en matière de direct) et la grande qualité des premières *dramatiques* (souvent réalisées avec peu de moyens) relevées par les historiens, ne doivent cependant pas nous faire oublier que les émissions en direct sont encore très minoritaires dans les

5 - Les chiffres d'équipement en téléviseur sont imprécis, explique H. Michel (*ibid.*, p. 10), et l'on estime que 500 à 3000 postes sont en service en 1948. La même année, la télévision diffuse treize heures par semaine.

programmes⁶. D'autre part, comme le soulignent justement J. L. Missika et D. Wolton⁷, la période est surtout celle des expérimentations, « celle des techniciens et des ingénieurs. Pouvoir fabriquer et transmettre des images est une telle prouesse que le contenu passe au second plan », ce qui explique probablement le fait que la télévision a bien souvent tendance à fabriquer beaucoup de magazines ou d'émissions de plateaux, lorsqu'elle ne se contente pas simplement de retransmettre en les télévisant les programmes de la radio.

Dès ses premières heures, la télévision s'affirme donc comme le produit d'un *double héritage* : celui de la *radio* pour l'information et le divertissement et celui du *cinéma* pour la fiction, la télévision française n'ayant à cette époque ni *genres* ni *formes* fictionnels qui lui soient propres. Comme nous venons de le voir, il

6 - Dans *TV* (Paris, Gallimard, 1957), Jean Quéval et Jean Thévenot constatent que « sur les treize heures hebdomadaires de 1948, on en comptait dix de télécinéma (dont six grands films) et trois de studio », dans lesquelles s'inscrivaient les dramatiques. Sur les seize heures diffusées chaque semaine au début de 1949, poursuivent les deux auteurs, douze sont consacrées au télécinéma (dont cinq grands films) et quatre au tournage en studio.

7 - Missika (Jean-Louis) et Wolton (Dominique), *La folle du logis*, Paris Gallimard, 1983, p. 25.

faudra attendre la fin des années quarante et la création de la RTF⁸ pour qu'apparaissent les premières *catégories internes* de la télévision, qui, à l'image des *dramatiques vidéo*, possèdent des *caractéristiques spécifiques directement liées à la production, à la réalisation, à la médiation et à la réception télévisuelle*.

D'autre part, en tant que *première forme fictionnelle* spécifique à la télévision française, il semble que la *dramatique* mérite une attention particulière dans la mesure où elle servira de base à notre étude des *fictions télévisuelles actuelles*.

2.1.2 — LA PLACE DE LA FICTION DANS LA TRIPLE MISSION DE LA TELEVISION DES ORIGINES

« Satisfaire les besoins d'information, de culture, d'éducation et de distraction du public », c'est ainsi que la loi de création du statut de l'ORTF du 27 juin 1964, définit pour la première fois ce que recouvre la mission de service public de la télévision française. Pourtant, cette mission d'éducation et de formation du téléspectateur existait dans l'esprit des directeurs de programmes bien avant que ne soit votée cette loi et l'adaptation

8 - La Radiodiffusion et Télévision Française est créée par le décret du 9 février 1949 qui en nomme également le directeur général : Wladimir Porché. Elle remplace la RDF (Radiodiffusion Française) qui suite au décret du 8 novembre 1945, avait elle-même succédé à la Radiodiffusion Nationale mise en place par Vichy. En créant la redevance, la Loi du 30 juillet 1949 dote la RTF de ressources propres.

massive de pièces du répertoire théâtral dans le cadre des *émissions dramatiques* en est certainement la preuve la plus tangible.

Dans un article intitulé "La télévision donne une nouvelle vie à la tragédie classique", les journalistes de *Télérama* affirment que grâce à la télévision, « non seulement des millions de spectateurs ont accès à de grandes oeuvres classiques qu'ils n'auraient peut-être jamais eu l'occasion de voir jouer, mais encore d'autres spectateurs, forts nombreux aussi, ont vu avec un regard nouveau les personnages de la tragédie qui s'étaient figés dans leurs mémoires entre quelques pâles souvenirs scolaires. La télévision, grâce à quelques réalisateurs audacieux, à des interprètes de talent, a donné une vie nouvelle à la tragédie »⁹.

Pour sa part, Régine Chaniac¹⁰ note avec quelle avidité la télévision des origines, en tant que nouveau média, s'empare des formes d'expressions antérieures tout en développant le rôle de démocratisation culturelle et d'éducation dont elle se sent investie. Elle précise que pour « les professionnels aussi bien que pour leurs premiers dirigeants, la télévision de service public a vocation de propager la culture bien au-delà de la sphère réduite de son public traditionnel » (ibid., p. 29). Marcel Bluwal qui est sans doute l'un des réalisateurs les plus convaincus de ce « pouvoir initiatique »

9 - **La télévision donne une vie nouvelle à la tragédie classique**, in *Télérama Hors-série* : "Guide 61" , janvier 1961.

10 - Chaniac (Régine), **Au commencement était l'adaptation**, in *CinémAction* N° 79 : "Littérature et télévision" (Pierre Beylot et Stéphane Benassi dir.), mars 1996, pp. 28-36.

(ibid.) de la télévision¹¹, affirme d'ailleurs que les pionniers nourrissent le désir de « faire une grande culture populaire à base de patrimoine »¹² . « Les oeuvres du patrimoine littéraire et artistique sont donc proposées à des téléspectateurs qui ne seraient sans doute pas allés vers elles par les voies traditionnelles de la lecture ou de la fréquentation des salles » (ibid.), conclut Régine Chaniac, nous laissant par la même occasion entrevoir l'impotence considérable de la *dramatique* au sein de la *mission pédagogique de la première télévision* .

Toutefois, il serait fallacieux de penser que la prédominance des pièces empruntées au répertoire classique dans les dramatiques vidéo n'est dû qu'à la volonté de formation culturelle du public. Régine Chaniac (ibid.) nous rappelle en effet que pour Jacques Mousseau et Christian Brochand¹³, « cet amour pour le répertoire ancien » résulte également d'un choix économique. Dès 1948, précise Chaniac, les auteurs dramatiques contemporains demandent à être rémunérés pour la reprise de leurs textes à la télévision, qui par manque de moyens financiers va donc préférer puiser dans les oeuvres qui appartiennent au domaine public.

11 - Pour se rendre compte de cela, nous renverrons à la lecture de **Un aller** dont les pages ne laissent aucun doute quant au "militantisme culturel" de Marcel Bluwal.

12 - In Beaulieu (Jacqueline), **La télévision des réalisateurs**, Paris, INA/La Documentation Française, 1984, p. 90.

13 - Mousseau (Jacques) et Brochand (Christian), **L'aventure de la télévision, des pionniers à aujourd'hui**, Paris, Nathan, 1987.

2.1.3. — LA FICTION ET LE DIRECT

Les directeurs de programmes se rendent rapidement compte que le public, pour qui la télévision est "le cinéma à domicile", veut surtout voir de la fiction sur son petit écran. La diffusion des films du commerce étant restreinte — du fait du refus de certains producteurs de cinéma qui craignent la concurrence — la télévision se trouve dans l'obligation de créer son propre moyen d'expression fictionnelle. Elle le trouvera dans la *dramatique vidéo*.

« L'influence du cinéma et de son style était telle sur la télévision naissante, et le désir de faire "comme si" on était dans une salle obscure, tellement fort (...), qu'une forme étrange naquit (...). La dramatique vidéo », se souvient Marcel Bluwal¹⁴. « Toutes les télévisions du monde ont connu ce moment passionnant de l'expression dramatique : on prend un texte joué par des acteurs - on le répète comme si on allait le monter au théâtre. C'est-à-dire dans sa continuité - de la première réplique jusqu'à la dernière. Mais toutes les places des acteurs, les uns par rapport aux autres, tout leur style de jeu, toute l'implantation des décors sont modifiés parce que tout est conçu pour que quatre caméras de direct jouant avec les comédiens un ballet furtif, puissent cadrer l'action comme si on était au cinéma, avec des cadrages et des rapports de plans dans un espace réaliste apparemment équivalents à ceux d'un film... Le résultat est apparemment très proche de l'effet produit par un film de cinéma. En réalité, il y a une différence capitale. La

14 - Bluwal (Marcel) et Guinchard (Marie-Thérèse), *Un aller*, Stock, Paris, 1974, p. 129.

dramatique de télévision vidéo est essentiellement basée sur le langage - sur les répliques qu'échangent les acteurs - et, dans 99 % des cas, le découpage est un découpage des temps forts et des temps faibles du texte parlé. Même lorsque, quelques années plus tard, des inserts filmés au préalable dans des décors réels ou en extérieurs essaieront d'aérer l'atmosphère des studios vidéo - qui est aussi raréfiée que celle d'une scène de théâtre - le texte dialogué est la base du raisonnement du découpage vidéo... La dramatique vidéo, quels que soient ses efforts vers le réalisme cinématographique, est la petite cousine de la pièce de théâtre, beaucoup plus que la soeur du film » (ibid., pp. 129-131).

Cette dernière constatation de Marcel Bluwal, fut longtemps de mise dans les fictions télévisées et se vérifia jusque dans les années 70, bien après la disparition des dramatiques vidéo. Nous verrons en effet qu'il faudra plusieurs décennies, pour que les fictions conçues pour le petit écran s'affranchissent de cette *prédominance du texte* . Aujourd'hui encore, certaines d'entre elles à l'image des *sitcoms* n'y sont toujours pas parvenues et hésitent toujours entre *modèle cinématographique* et *modèle théâtral* .

André Bazin, qui s'impose rapidement, dès le début des années cinquante, comme étant l'un des premiers observateurs avisés et critiques de la télévision française, affirme, lui, après avoir vu la dramatique *Sixième Etage*, que « la télévision n'est ni du

théâtre ni du cinéma »¹⁵. Cette remarque renforce l'idée selon laquelle la *dramatique* serait bien une *nouvelle forme fictionnelle*, la première qui soit proprement télévisuelle. Elle peut donc en cela être considérée comme étant le *premier genre fictionnel de la télévision*. « Nous avons plusieurs fois reproché aux émissions dramatiques de la Télévision de perdre de vue, au nom de louables mais incertaines recherches de mise en scène, les exigences élémentaires du spectacle théâtral telles que le rythme, la justesse des déplacements de l'acteur, et par-dessus tout la pleine possession du rôle par son interprète, c'est-à-dire d'abord la connaissance du texte », constate Bazin (*ibid.*). « Aussi est-ce avec d'autant plus de joie que nous avons senti passer l'autre soir l'ange de la Télévision dans une émission dramatique qui ne paraissait pas, a priori, devoir se signaler par ses qualités exceptionnelles », poursuit-il en parlant de *Sixième Etage*, une pièce d'Alfred Gheri qu'il considère pourtant comme étant « de construction ingénieuse mais littérairement assez médiocre et dont l'intrigue mélodramatique et sentimentale ne se signale pas à l'attention de la postérité » (*ibid.*). Ce n'est donc pas dans la pièce elle-même que Bazin puisa son plaisir téléspectatoriel, mais bien dans ce qu'en fit la télévision, au point qu'il confesse que pendant la diffusion « un charme a opéré, qui fit de ce spectacle sans prétention l'un des plus efficaces qu'on ait vus depuis longtemps » (*ibid.*).

Dans la suite de l'article, André Bazin se livre à une courte

15 - Bazin (André), Au "*Sixième étage*". *La télévision n'est ni du théâtre ni du cinéma*, ni *Radio-Cinéma-Télévision* daté du dimanche 30 mai 1954, p. 35.

analyse de la dramatique qui lui permettra de mettre en évidence un certain nombre de caractéristiques « fort instructives pour le théâtre télévisé »¹⁶ (ibid.). Tout d'abord, il constate que *Sixième étage* est « une oeuvre intermédiaire entre la pièce de théâtre et le scénario de film. De la première, elle a l'unité d'action et la ligne dramatique ; du second, l'importance des détails réalistes, la mise en situation sociale, une certaine variété du décor. Or, il semble bien que la Télévision s'accommode particulièrement d'une action plus libre que celle du théâtre, mais cependant moins variée que celle autorisée par le film ; ces limites étant assez naturellement définies par la technique de la télévision en direct qui peut sans risque plus que le théâtre mais moins que le cinéma » (ibid.). A en croire cette remarque, la *dramatique vidéo* serait donc un compromis idéal entre le théâtre et le cinéma. Plus exactement, elle se doit d'être une *forme fictionnelle nouvelle* dont le propre est de se situer — en tout cas en ce qui concerne la liberté accordée à l'allure dramatique — entre théâtre et cinéma, une sorte de "chaînon manquant" entre ces deux formes de représentation dramatique si l'on veut.

D'autre part, *Sixième Etage* fit apparaître aux yeux d'André Bazin « une loi supplémentaire » (ibid.) concernant la *dramatique* . « L'action avait l'avantage de se dérouler dans une

16 - Une fois de plus, nous nous retrouvons confrontés à la difficulté de nommer les fictions télévisuelles éprouvée par les premiers observateurs, difficulté à laquelle n'échappe pas André Bazin. Comme on le voit, il affirme dans le sous-titre de son article que la télévision n'est « ni du théâtre ni du cinéma » mais il utilise tout de même l'expression « théâtre télévisé » pour qualifier la réalisation de Marcel Bluwal.

certaine variété de décor », explique-t-il, « en même temps que dans une parfaite unité de lieu : nous étions tantôt dans la chambre du héros, tantôt sur le palier, tantôt enfin dans un second appartement, mais toujours au sixième étage. Cette unité dans la variété était particulièrement propice à la participation du téléspectateur, lequel finissait sans doute par se considérer inconsciemment comme un locataire supplémentaire et invisible » (ibid.). Comme on le voit, André Bazin touche ici à la “corde sensible” de la *dramatique vidéo* : la possibilité qu’elle a (contrairement au théâtre) d’introduire de la variété (celle des décors) dans l’unité de lieu qui lui est imposée par la réalisation en direct et en studio¹⁷. Cela contribue donc, sinon à permettre au téléspectateur « de se considérer comme un locataire supplémentaire et invisible », en tout cas à réduire la distance qui sépare souvent les acteurs des spectateurs d’une pièce de théâtre, d’impliquer d’avantage le téléspectateur à l’action qui se déroule

17 - Il nous semble préférable de parler de “variété dans l’unité” plutôt que de reprendre la formule de Bazin : c’est en effet la télévision qui crée de la *variété* dans l’*unité* de lieu définie par l’auteur de la pièce.

devant ses yeux¹⁸. Pour parler autrement, la *dramatique vidéo* reste voisine du théâtre par la structure spatiale de ses récits et par le direct de sa représentation (la simultanéité de la narration et de la réception), tout en permettant au spectateur une identification secondaire proche de celle qui lui est permise au cinéma.

« On peut douter que cette intimité trouve à se développer aussi bien dans une action qui suppose des changements de lieux et une discontinuité temporelle à la manière habituelle du roman ou du cinéma », précise encore André Bazin (ibid.), achevant ainsi de placer la *dramatique* à mi-chemin du théâtre et du cinéma : elle permet la représentation d'une plus grande *variété spatiale* que le théâtre, sans toutefois atteindre la *profusion des lieux diégétiques* possible au cinéma. Pour reprendre les termes d'André Gardies¹⁹, bien que la *dramatique*, à l'image du cinéma, puisse « signifier » l'espace de référence nécessairement morcelé par la prise de vue et

18 - Marcel Bluwal (op. cit., p. 146) note que grâce au décor « en complexe » de *Sixième étage*, « naissait devant les caméras de télévision un espace réaliste analysable de façon cinématographique, et non pas seulement un décor, plus ou moins cousin de ceux du théâtre — même naturaliste à la Antoine. Les personnages entraient, sortaient, montaient des escaliers, parcouraient des couloirs : à chaque bout, une caméra bien placée les attendait pour les piéger. Brutalement renaissait à la télévision, grâce au décor de Jacques Lys, le sentiment du "comme si" qui présidait à toutes nos entreprises de l'époque».

19 - Gardies (André), *Le récit filmique*, Paris, Hachette Supérieur, Coll. Contours Littéraires, 1993, p. 73.

le montage²⁰, elle ne peut en revanche s'autoriser la *monstration* de multiples lieux diégétiques, en raison de la représentation en direct qui la caractérise. D'autre part, et en partie pour les mêmes raisons, elle se doit de préférer à l'*ordre temporel anachronique*²¹ de la narration cinématographique un ordre *chronologique* souvent de mise au théâtre.

Pour finir, André Bazin rend hommage au réalisateur de *Sixième étage*, en présumant que les possibilités de la pièce d'A. Gheri seraient sans doute « demeurées virtuelles sans l'intelligence de la mise en scène de Marcel Bluwal dont la simplicité n'eut d'égale que l'efficacité » (loc. cit., p. 35). Il ajoute qu'un décor « idéalement planté permettait aux trois caméras de couvrir sans hiatus et le plus naturellement qui soit les trois lieux de rencontre des personnages. Le problème si souvent irritant des déplacements d'acteurs, des entrées et des sorties se trouvait résolu le plus simplement et le plus élégamment du monde sans jamais ralentir ni rompre le rythme de la mise en scène. Enfin et surtout les trois caméras ayant une fois pour toute trouvé la bonne place dans un espace facilement intelligible, le téléspectateur savait du commencement à la fin et à tout moment où il se trouvait » (ibid.). Ce que Bazin nomme ensuite « la possibilité de s'orienter avec clarté et vraisemblance » (ibid.), et dont il déplore qu'elle ne soit que trop rarement dispensée au téléspectateur, ne semble donc possible que lorsque chaque *lieu diégétique* n'est couvert que par une seule

20 - Alors que le théâtre doit se contenter de « montrer » une infime partie de l'espace diégétique.

21 - Genette (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1972.

caméra, c'est-à-dire en filmant dans la continuité (sans montage) les actions *historiques* qui sont supposées se dérouler dans un espace temps homogène. On retrouve ici le partisan du « montage interdit » qui quelques temps plus tôt, affirmait que dans certains cas — notamment dans celui du « théâtre filmé »²² —, le réalisme d'une scène « réside dans l'homogénéité de l'espace » au point que loin de constituer l'essence du cinéma » (et à plus forte raison semble-t-il, celle de la *dramatique vidéo*), « le montage en est la négation. La même scène selon qu'elle est traitée par le montage ou en plan d'ensemble, peut n'être que de la mauvaise littérature ou devenir du grand cinéma »²³. Evidemment, nous serions tentés de croire à la subjectivité partisane des propos d'André Bazin. Or on se souvient (1.4.1.) que Gilbert Salachas défendit lui aussi quelques années plus tard « la supériorité du "mouvement d'appareil" sur le changement de caméras » (loc. cit.). Cela nous conduit donc à penser à la suite de Bazin, que cette possibilité offerte au téléspectateur de « s'orienter avec clarté et vraisemblance (...), nécessaire à la crédibilité du spectacle télévisuel » (loc. cit.), n'est possible que lorsque la *dramatique vidéo* favorise les plans larges et les mouvements d'appareils au détriment des gros plans et d'un montage abusif.

Toutefois, s'il est vrai que la *dramatique vidéo* n'est « ni du théâtre ni du cinéma », il semble plus juste — après avoir vu

22 - Bazin (André), *Théâtre et cinéma* , in *Qu'est-ce que le cinéma ?* , Paris, Cerf, Coll. 7e Art, 1990.

23 - Bazin (André), *Montage interdit* , op. cit., p. 59.

certaines des rares *oeuvres fictionnelles télévisuelles* à avoir survécu au direct grâce à l'enregistrement cinéma²⁴ — de dire qu'elle est "les deux à la fois" ou plus exactement "un peu des deux". Aussi préférons-nous suivre Marcel L'Herbier²⁵ qui parle de la *dramatique* comme d'un « art de synthèse » basé sur le « bilinguisme Télé-Ciné », c'est-à-dire capable d'utiliser les « deux langages » afin d'en créer un troisième. Au moment où il écrit son article, L'Herbier vient de réaliser ce qu'il baptise son premier « télé-roman », l'adaptation télévisuelle du roman de Julien Green : **Adrienne Mesurat**, ce qui le place en quelque sorte en position "d'analyste-praticien" de la *dramatique vidéo*. Même si le "télé-cinéaste" pense que la télévision (qu'il considère comme le "9^e Art") « est mieux disposée à traduire les données du récit romanesque que les lignes de force de l'action dramatique », il affirme tout de même qu'elle « *peut et doit* ²⁶ n'être pas plus à la remorque du théâtre que du cinéma, mais faire triompher une forme mixte de spectacle, où le théâtre gagne en prolongement ce que le cinéma lui apportait, notamment l'émotion de la vie vécue, risquée chaque soir, qui caractérise la performance théâtrale » (ibid., p. 35).

Comme on le voit ici, les premiers professionnels et les premiers "critiques-théoriciens" de la *fiction télévisuelle* ont rapidement entrevu les possibilités nouvelles de la *dramatique*

24 - Nous pensons entre autres aux **Trois Mousquetaires** réalisé par Claude Barma en 1959.

25 - L'Herbier (Marcel), **Télé-Shaw**, in les *Cahiers du cinéma* N° 31, janvier 1954, pp. 30-35.

26 - Ces termes sont soulignés par l'auteur.

vidéo et qui, par la même occasion, lui permettait de s'affranchir d'une influence prédominante du théâtre ou du cinéma qui en aurait fait l'héritière de l'un plutôt que de l'autre. L'étude des quelques textes qui précèdent nous permet en effet de mettre en évidence un certain nombre de critères propres à définir la *dramatique* en fonction des emprunts qu'elle opère parmi la fiction théâtrale et cinématographique. Pour cela, nous convoquerons les notions d'*espace diégétique*, de *temporalité narrative* et de *voix* (Genette, 1972) — ou si l'on préfère, d'*instance narrative* — afin de déterminer ce qui fait la particularité du *spectacle dramatique télévisuel*.

L'espace

En ce qui concerne la représentation de l'*espace diégétique*, nous l'avons vu, la *dramatique vidéo* doit d'avantage au cinéma qu'au théâtre, dans la mesure où elle aussi a recours à la prise de vue et au montage et n'offre au téléspectateur qu'une vision parcellaire et fragmentée de l'espace de référence qu'elle « signifie » plutôt qu'elle ne « représente » (Gardies, 1993).

Le temps

Le problème de la *temporalité narrative* de la *dramatique* semble quant à lui d'une approche plus ardue. S'il est vrai comme le soulignent André Gaudreault et François Jost²⁷, que « l'image

²⁷ - Gaudreault (André) et Jost (François), *Cinéma et récit II : Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, Coll. Nathan-Université, 1990, p. 103.

cinématographique se définit (...) moins par sa qualité temporelle (*le présent*) ou modale (*l'indicatif*) que par cette caractéristique *aspectuelle* qui est d'être *imperfective*, de montrer le cours des choses »²⁸, cela semble d'autant plus vrai pour la *dramatique* qui montre les acteurs en train de jouer (direct) en même temps qu'elle «montre les choses » de *l'histoire*. En effet, comme le soulignent également les deux auteurs, « l'acteur de théâtre » (et donc celui de la *dramatique vidéo en direct*) « fait sa prestation en *simultanéité* phénoménologique avec l'activité de réception du spectateur : ainsi partagent-ils, tous deux, le temps présent »²⁹ (ibid., p. 26). Pourtant, Gaudreault et Jost (ibid.) opposent le *récit scénique* au *récit cinématographique* qui relate une action révolue, et présente donc *maintenant* ce qui s'est passé *avant*. Cette remarque on le voit, concerne le capacité d'enregistrement du cinéma, capacité que ne possède pas la télévision du début des années cinquante et qui en ce sens rapproche la *dramatique* du théâtre : comme lui, elle montre *maintenant* ce qui se passe *maintenant*. Mais les deux chercheurs relèvent une autre *différence fondamentale* entre *monstration filmique* et *monstration scénique*, qui cette fois fait "pencher" la *dramatique* du côté du cinéma. La caméra, expliquent-ils, peut « simplement par la position qu'elle occupe ou, encore, par de simples mouvements, intervenir et *modifier* la perception qu'a le spectateur de la prestation des acteurs » (ibid.). Elle peut même forcer son regard jusqu'à le *diriger*. Pour prendre un exemple concret, nous dirons qu'en 1954 le public parisien pouvait *voir* sur

28 - Les termes soulignés l'ont été par les auteurs.

29 - Les termes soulignés l'ont été par les auteurs.

scène les acteurs de la compagnie Renaud-Barrault interpréter *Les fausses confidences* de Marivaux, alors que cette même pièce leur était *montrée* (donnée à voir) à la télévision par Jean-Paul Carrère.

Pour résumer, nous pouvons dire que la *dramatique vidéo* emprunte au théâtre — outre ses textes comme c'est souvent le cas dans les années cinquante — la *simultanéité phénoménologique* de la représentation et de la réception, tandis qu'elle emprunte au cinéma la diversité des *points de vues* autorisée par la captation et la médiation de cette représentation par les caméras.

De son côté, Stelio Lorenzi se livre en 1961, à une «apologie des temps morts » dans les *dramatiques vidéo* ³⁰. Il explique que « la notion de durée » qui lui semble primordiale à la télévision, lui est apparue en 1948 lors de la retransmission d'un match de football, alors que la caméra, profitant de la mi-temps, «se promenait au petit bonheur et pêchait des plans dans la foule », et s'aperçut que ce qu'il voyait (une série de personnages et de comportements tous différents), « loin d'être inintéressant ou ennuyeux, était au contraire passionnant » (ibid., p. 18). Le réalisateur se rend compte à cette époque, que quand on a le regard attiré sur quelque chose « qui n'a pas en soi une efficacité voulue » (ibid.), on éprouve néanmoins un intérêt certain dans la mesure où l'on projette sur la personne que l'on voit, les suppositions que l'on peut faire quant à son état d'esprit. Le temps devenait à ses yeux un « facteur important dans l'intérêt que l'on pouvait porter à un

30 - Lorenzi (Stelio), *Les problèmes du réalisme*, in les *Cahiers du cinéma* N° 118 , avril 1961, pp. 17-22.

comportement », et il prenait conscience qu'il s'agissait « avant l'heure » de la « dédramatisation d'une action » (ibid.). Lorenzi constate ensuite avec étonnement que si au cinéma « on cherche tout le temps l'efficacité du plan pour éviter les temps morts, la télévision est truffée de temps morts et ces temps morts ont un intérêt, justement parce que ce sont des temps morts » (ibid.). Pour lui, « la télévision a donné aux gens, peut-être inconsciemment, l'habitude de regarder, et de regarder dans la durée », ce qu'il considère comme étant son « apport capital » (ibid.).

Disant cela, il nous confirme qu'une différence de développement de la *temporalité narrative* sépare bien la *dramatique* du film de cinéma³¹. Selon le réalisateur, cette différence ne touche d'ailleurs pas les seules fictions, mais concerne l'ensemble des *produits audiovisuels*, ce qui l'amène à constater que si « les actualités filmées offrent au spectateur un succédané de l'événement, la télévision lui permet de vivre cet événement dans sa durée » (ibid.)³². D'après Stelio Lorenzi, la télévision — et par

31 - Lorenzi note également une autre différence de *temporalité* entre le film de cinéma et la *dramatique*, concernant cette fois le *temps* dévolu à la production. « Nous faisons une mise en place d'émission en une journée ! », explique-t-il avant d'ajouter : « Ce n'est pas chose facile, surtout quand elle comporte entre trois cents et quatre cents plans ! » (ibid., p. 19).

32 - Stelio Lorenzi remarque que c'est paradoxalement le cinéma (Truffaut et *Les quatre cents coups*, Rouch et *Moi, un noir*), qui le premier exploita cette constatation. Il explique cela par le manque de moyens de production dont souffrait la télévision française de l'époque.

conséquent la *dramatique vidéo* — développe donc une *temporalité* qui lui est propre, différente de celle que l'on rencontre généralement au cinéma. Mais comme nous pouvons le remarquer, le réalisateur se garde toutefois d'assimiler de quelque façon que ce soit cette *temporalité* à celle du théâtre.

Pour sa part, André Bazin (1954) nous enseigne que le *temps diégétique* de la *dramatique télévisuelle* s'accommode mal des possibles *anachronies* du récit cinématographique ou romanesque. Cette remarque concerne évidemment la première des trois formes de manifestation de la temporalité décrites par Gérard Genette (op. cit.) : l'*ordre* (les deux autres étant la *durée* et la *fréquence*). L'*ordre temporel* de la narration *dramatique vidéo* se doit en effet, en raison de la difficulté des changements de décors et de costumes liés au direct, d'être le plus *chronologique* possible sous peine d'être mal perçu par le téléspectateur. Il doit pour cela s'approcher de l'*ordre temporel* (souvent *chronologique*) du récit théâtral, et sans doute est-ce là l'une des raisons qui poussèrent les pionniers de la télévision à puiser dans le répertoire du théâtre classique et contemporain. Nous verrons toutefois plus loin (3.1.2.) que les *anachronies temporelles* ne sont pas exclues de toutes les fictions télévisuelles, mais uniquement de celles qui à l'instar des dramatiques sont interprétées et réalisées en direct. Comme nous allons le voir, feuilletons et séries font en effet grand usage de ce que nous avons baptisé, en nous référant à Gérard Genette (1972), les *séquences introductives* et *conclusives proleptiques* et *analeptiques*.

La question de la *durée* narrative de la *dramatique*, est quant à elle d'un abord moins complexe. S'il existe bien souvent dans les premières *fictions télévisuelles* (comme dans la plupart des récits), une distorsion entre la *durée de la narration* et la *durée de l'histoire*, il est aisé de s'imaginer que la *dramatique en direct* supporte mal la *pose* et l'*ellipse*, allant même parfois jusqu'à supprimer l'entracte de certaines pièces adaptées.

André Gardies (1993) nous dit que la séquence cinématographique, « dès lors qu'elle se compose de plusieurs plans, comporte des césures temporelles » (ibid., p. 93), ce qui lui permet de mettre en évidence la *double articulation* de la durée au cinéma : au premier niveau « celle interne au plan, placée sous le signe de la continuité, avec une équivalence quasi parfaite entre le temps du récit et celui des événements » ; et au second niveau « celle propre à la séquence qui repose sur le principe du "clignotement" : alternance de durées pleines et de durées "blanches" (les ellipses) » (ibid.). Si cette remarque convient parfaitement au film de cinéma, il semble toutefois hasardeux de l'appliquer à la *dramatique vidéo* pour qui la séquence, comme le plan, développe une durée de type phénoménologique qui implique un flux temporel effectif lié au jeu continu et ininterrompu des acteurs. La *fiction télévisuelle en direct* des origines, bien qu'elle utilise le montage qui organise en séquences des plans de différents types comme le fait le cinéma, développe cependant une *durée narrative* plus proche de celle du théâtre dans la mesure où, pour suivre Gardies (ibid.), elle *montre* plus qu'elle ne *narre*. Cela est d'autant plus vrai pour les toutes premières *dramatiques* qui, principalement par manque de moyens

techniques³³, privilégient souvent le plan-séquence au détriment du montage. Marcel Bluwal³⁴ remarque d'ailleurs que « le montage est mort avec la télévision » et que la dramatique vidéo se doit donc de rythmer la narration en alternant plans longs et séries de plans courts, mais surtout en introduisant du rythme à l'intérieur du plan. D'autre part, il pense que le champ-contrechamp ne se prête pas à la réalisation télévisuelle, d'autant que selon lui, il est « la panacée des starlettes qui ne savent pas jouer » (ibid., p. 26). Pour le *téléaste*, la « science du montage » est devenue en ce début des années soixante, « la manière de sauver les mauvais films ». « Certains en avaient eu la prescience », explique-t-il en citant en exemple Renoir, Clair, Vidor et Ophuls. « Puis sont arrivés des réalisateurs très conscients qui ont balayé la vieille rhétorique³⁵. Enfin la télévision a mis cela à l'état de fait. Tous les soirs, sur les écrans, des gens parlent à deux pendant dix minutes. Vouloir là introduire du champ-contrechamp, serait faire de la rhétorique sur de la rhétorique, c'est-à-dire ce qui existe de pire » (ibid.).

La troisième forme de manifestation du temps dans la *dramatique vidéo*, la *fréquence*, est également à rapprocher de celle de la narration théâtrale. Toujours en raison de

33 - Une ou deux caméras difficilement maniables, reliées à une régie encore peu performante.

34 - Bluwal (Marcel), *Un art de la personne*, in les *Cahiers du cinéma* N° 118, avril 1961, pp. 23-28.

35 - Marcel Bluwal parle ici de la rhétorique du montage du cinéma muet, qui selon lui, servit à sauver le parlant de la médiocrité.

l'interprétation et de la réalisation en direct qui le caractérise, le *récit fictionnel télévisuel* des débuts est la plupart du temps un *récit singulatif* (Genette, 1972, p. 146), en tout cas en ce qui concerne les images³⁶. Le *récit répétitif* et le *récit itératif* (ibid., pp. 146-148), s'ils sont courants au cinéma et dans les autres *formes fictionnelles télévisuelles* que sont la *série* et le *feuilleton*, ne sont en général par de mise dans la *dramatique vidéo*. Chez elle, le récit progresse en apportant des informations narratives toujours nouvelles, induisant comme le notent Gaudreault et Jost (1990, p. 122), ce que Christian Metz nomme une lecture « déphasée vers l'avant »³⁷ connue des spectateurs de théâtre.

La voix

Enfin, en ce qui concerne les *instances narratives* (les *voix* diraient Genette et Gradies), il semble que la similitude qui existe entre la *dramatique vidéo* et le cinéma s'impose manifestement. Nous dirons à la suite de Gaudreault et Jost (ibid., p. 25) que le théâtre met en place un mode de transmission des informations narratives qui consiste à privilégier la réunion en un même lieu (la scène) des divers personnages du récit, en « donnant carrément au

36 - Il se peut en effet que le discours des personnages soit d'ordre *répétitif* ou *itératif* sans que ne le soit la réalisation. Si le réalisateur de la *dramatique* ne montre généralement qu'une fois ce qui s'est passé une fois, il n'est pas impossible que les personnages reviennent verbalement sur telle ou telle action déjà montrée.

37 - Metz (Christian), **Essais sur la signification au cinéma I**, Paris, Klincksieck, 1968, p. 53.

narrateur son congé du processus de communication ». Pour cela, continuent les deux auteurs, on fait appel « à des acteurs dont la tâche sera de faire revivre, *en direct* (ici et maintenant), devant les spectateurs, les diverses péripéties que sont supposé *avoir vécues* (ailleurs et auparavant) les personnages que personnifient les acteurs » (ibid.). Bien que ce soit également la façon dont procède la *dramatique*, on conçoit sans peine que cette dernière est assez éloignée de la *mimèsis* platonicienne. Le téléspectateur n'est jamais confronté, comme le spectateur de théâtre, à un *point de vue* unique, le sien, limité par le plateau les cintres et les rideaux, et qui lui permet de voir la scène selon un angle, une perspective et un cadre immuables. Au contraire, il se trouve devant son récepteur comme au cinéma, face aux multiples *points de vues* que lui "impose" le réalisateur. Toutefois — et cela toujours en raison du caractère direct de sa représentation et de sa réalisation —, on comprendra facilement que la *dramatique* favorise généralement l'*ocularisation zéro* (l'image n'est vue par aucune instance intradiégétique, ibid., p. 133) et que son *instance narrative* correspond la plupart du temps au *narrateur implicite* décrit par François Jost³⁸ comme étant une instance *impersonnelle* et *anonyme* caractéristique de l'*énonciation narrative*.

Nous pouvons consigner les résultats des observations qui précèdent dans un tableau simple qui permettra de voir ce qui fait la particularité du *spectacle dramatique télévisuel* en fonction des

38 - Jost (François), *Un monde à notre image. Énonciation, Cinéma, Télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 82.

emprunts qu'il opère parmi les notions d'*espace diégétique*, de *temporalité narrative* et de *voix* propres aux fictions théâtrales et cinématographiques.

	Espace	Temporalité			Voix
		Ordre	Durée	Fréquence	
Cinéma	+	-	-	-	+
Théâtre	-	+	+	+	-

Ce "tableau-résumé" nous confirme que la *dramatique vidéo* n'est en effet "ni du théâtre ni du cinéma", mais qu'elle emprunte aux deux de façon quasi-équitable (*espace* et *voix* plus proche de la narration cinématographique, *temporalité* plus proche de la représentation théâtrale) de sorte qu'elle peut être considérée comme une *forme narrative* nouvelle, proprement *télévisuelle*. Bien qu'elle conserve les marques énonciatives et narratives de ce double héritage (comment aurait-elle pu faire autrement ?), la *dramatique*, de par ces spécificités, doit toutefois être considérée comme une *catégorie interne* de la télévision.

Pour résumer, nous pouvons dire que si l'on attribue à la notion de *genre télévisuel* la tâche de classifier les *formes narratives* et *discursives* propres à la télévision et qui répondent à un ensemble de *règles* ou d'*usages*, tant du point de vue *thématique*

que *formel* , sans toutefois en définir clairement le contenu, les observations que nous venons de faire peuvent alors nous conduire à considérer la *dramatique vidéo* comme étant *le premier genre fictionnel* de l'histoire de la télévision française.

Nous tenons pour finir, à reproduire ici la comparaison établie à l'origine sous forme de tableau par André Frank³⁹, entre les lois d'efficacité, les possibilités d'effets comiques et les durées du théâtre, du cinéma et de la télévision. Cet exemple nous permettra de mieux voir comment les professionnels de la télévision de l'époque entrevoyaient les particularismes de la *dramatique vidéo* et de mettre l'accent sinon sur le vide, en tout cas sur le manque de rigueur théorique en ce qui concerne l'étude des spécificités de la *fiction télévisuelle* .

1 - Eléments d'efficacité comparés, en ordre décroissant :

***Théâtre* :**

1. Unité du spectacle considéré dans son mouvement et ses mouvements.
2. Affirmation d'un rythme.
3. Dialogues.
4. Présence et timbre de la voix.
5. Décor dans son style.
6. Visages et jeux.
7. Lumières dans leurs possibilités de changement et leur

39 - Frank (André), *Télévision. Dramaturgie nouvelle*, in les *Cahiers Renaud/Barrault* N° 47-48 , Julliard, novembre 1964, p. 129.

pouvoir de création d'une atmosphère.

Cinéma :

1. Découpage.
2. Mouvements et recherche du rythme.
3. Décor dans sa proximité.
4. Lumières et images.
5. Visages.
6. Dialogues.

Télévision :

1. Dialogues et recherche d'un rythme. Importance du verbe.
2. Cheminement du récit.
3. Lumières et choix des images.
4. Visages, présence du comédien, puissance d'expression du regard ; importance et stricte concordance des âges.
5. Mouvements.
6. Décors dans leur dépouillement, accessoires dans leur exigence essentielle.

2 - Possibilités d'effets comiques, par ordre décroissant :

Théâtre :

1. Comique des mots.
2. Situations, rencontres voulues ou non.
3. Attitudes.
4. Objets

Cinéma :

1. Effets et gags.
2. Ruptures dans les attitudes ou les situations.
3. Diversité, accélérations ou ralentis dans le rythme des mouvements.

Télévision :

1. Comique d'objets.
2. Cocasserie des attitudes.
3. Drôlerie des situations.
4. Rarement, rire arraché par des mots.

3 - Durées comparées des trois domaines :

Théâtre : Possibilités d'oeuvres très longues par la présence vivantes des acteurs, le repas de l'entracte, la participation à la cérémonie théâtrale, sur scène et dans la salle.

Cinéma : Temps diversement ressenti selon l'intérêt du récit, la beauté de l'image, sans que la technique apporte des raisons de fatigue particulière.

Télévision : Importance de durées assez réduites, en tout cas mesurées, en raison de l'unité et de la continuité du récit, des possibilités de rupture d'attention dans un appartement, de la fatigue oculaire progressive. Durée maximale d'une dramatique : 1 h 30.

2.1.4. — ENTRE THEATRE ET CINEMA : VIE ET MORT DE LA DRAMATIQUE VIDEO EN DIRECT

Avec la *dramatique vidéo*, la télévision française se dote donc dès ses débuts d'une *forme narrative fictionnelle* qui lui est propre, et que l'on peut considérer comme étant le premier *genre fictionnel télévisuel* de l'histoire. Pourtant, même si elle possède déjà ses techniciens, ses réalisateurs et ses producteurs qui voient en elle une forme d'expression neuve, la télévision française souffre cruellement du manque de moyens financiers, ce qui la confine à une quasi inactivité jusqu'au début des années 50.

Les critiques de l'époque reconnaissent volontiers que les programmes, bien qu'inégaux, indiquent une volonté réelle de recherche. Très tôt, les réalisateurs tirent pleinement parti de cette nouvelle forme d'expression et des possibilités qu'offre la vidéo, pour créer une esthétique propre à la télévision et qui caractérise ses premières fictions.

Aussitôt arrivé à la direction des programmes en 1952, Jean d'Arcy donne une nouvelle orientation à la production. Celle-ci est désormais axée vers une extension des émissions en direct, avec le souci d'obtenir un ensemble de programmes vivants et équilibrés. Le directeur considère que l'instantanéité est l'un des meilleurs atouts de la télévision, et que les progrès de la technique permettent d'avancer sérieusement dans cette voie.

C'est à cette époque que la *dramatique* connaît son véritable essor. Elle se déroule alors en direct, devant deux, trois ou quatre caméras, après deux semaines de préparation et deux à trois jours de répétitions, dans l'un des studios que possède la télévision.

Le direct ne convient cependant pas à tout le monde et certains comédiens refusent de prendre le risque d'un trou de mémoire devant des centaines de milliers de téléspectateurs.

Même si les pièces adaptées par la télévision appartiennent le plus souvent au répertoire du théâtre⁴⁰, il existe des différences capitales entre représentations théâtrales et *dramatiques vidéo*, qui font de ces dernières un *genre* nouveau et différent de ce qui existait déjà sur les planches ou sur les grands écrans.

Au théâtre par exemple, le comédien est libre de ses mouvements et peut être soutenu lorsqu'il perd son texte. A la télévision en revanche, le comédien doit scrupuleusement suivre les indications prévues par le réalisateur, afin que l'action soit correctement cadrée dans des décors souvent compliqués, et cela sans avoir la possibilité de recommencer en cas d'erreur, comme c'est le cas au cinéma. D'autre part, l'acteur ne ressent pas la présence physique du public, avec lequel l'acteur de théâtre peut jouer.

Dans leurs témoignages, les pionniers de la télévision font souvent référence aux comédiens paralysés par le direct et pris de mémorables trous de mémoire. Ils parlent également des bruits provoqués par certains éléments du décor, de l'apparition de machinistes en arrière plan ou de celle d'un micro dans le champ de

40 - Notons que la première adaptation d'une tragédie classique à la télévision date de 1953. Ce fut **Andromaque**, réalisé par Claude Vermorel, avec Silvia Monfort, Claire Maffei et Daniel Ivernel.

la caméra, à tel point que certaines dramatiques tournent au burlesque⁴¹. Pour ces raisons, certains réalisateurs préfèrent utiliser le film, qui comme au cinéma permet un travail plus soigné, mais bien plus onéreux.

Le prix de revient peu élevé des dramatiques vidéo permet à la télévision d'en diffuser entre 80 et 100 par an au début des années 50. Ce chiffre est considérable si l'on sait que chacune de ces dramatiques est un produit unique qui ne sera jamais rejoué (comme c'est le cas au théâtre) ni rediffusé, aucun moyen d'enregistrement spécifique n'ayant encore été mis au point (rappelons que le kinescope n'apparaît qu'en 1955). En 1956, encore 65 % des émissions sont diffusées en direct, alors que 35 % seulement sont enregistrées sur support film, et sont essentiellement constituées de films de cinéma et de films réalisées pour la télévision.

Même lorsqu'elle puise dans le répertoire théâtral, les caméras, absentes du théâtre et qui influent sur la mise en scène, ainsi que le direct — celui du jeu, mais aussi celui du montage — qui n'existe pas au cinéma, font de la *dramatique vidéo* un genre *hybride* mais nouveau, purement télévisuel.

Christian Brochand (1994, pp. 393-394) note que chaque semaine, dès le début des années 50, la RTF inscrit dans ses programmes "une grande *dramatique* " à laquelle sont consacrés

41 - Voir à ce sujet les anecdotes relatées dans la série d'émissions de Pierre Tchernia et Jérôme Bourdon : **Notre télévision** (six émissions diffusées chaque semaine sur France 2, du 15 juillet au 19 août 1993).

des moyens importants, et "une émission de moindre durée", réservée à des comédies courtes, ou à des aperçus rapides sur des humoristes célèbres. L'oeuvre retenue peut appartenir au théâtre classique ou moderne, français ou étrangers, être adaptée ou simplement jouée dans sa forme originale. Si toutes ces productions sont indistinctement désignées sous le vocable de *dramatique*, il est toutefois possible de distinguer très tôt deux *formats* différents dans ce premier genre fictionnel de la télévision.

A partir de 1954, la télévision resserre ses liens avec la Comédie Française et la compagnie Renault/Barrault. Au cours des années suivantes, elle s'efforce de partir à la conquête de tous les sujets de fiction, de créer un véritable répertoire télévisé, de trouver des auteurs, et de ne pas se limiter au théâtre.

Pourtant, le manque d'auteurs se fait cruellement ressentir. Entre 1950 et 1957, trois textes seulement ont été spécialement écrits pour la télévision (*L'affaire Lafarge* de Marcelle Maurette, *La parole est au prophète* de Bernard Hecht et Arthur Adamov et *Capitaine Alcindor* de Pierre Mac Orlan et Nino Franck). Parmi les auteurs joués, aucun n'est encore une découverte de la télévision.

Aux Etats-Unis et en Angleterre, il est fréquent que des écrivains et des dramaturges travaillent pour la télévision, alors qu'en France, il est courant qu'ils ne possèdent pas de récepteur et ne la regardent pas.

C'est d'ailleurs ce que déplore Stellio Lorenzi lorsqu'il constate que pour les jeunes auteurs des années cinquante, la télévision n'a pas encore la noblesse de théâtre. Il soutient en effet

la thèse que la fiction télévisuelle, si elle veut exister pleinement, doit s'affranchir de la tutelle du théâtre en créant ses propres textes, adaptés au support télévisuel. Il explique que la télévision est le *direct* ⁴² « par essence », en tout cas en France où elle s'est « orientée vers une production en direct » (loc. cit., p. 18). Cependant, bien qu'à ses yeux le direct soit « parfait lorsqu'il s'agit du reportage d'actualité », il s'interroge toutefois quant aux possibilités qu'il peut offrir aux « émissions dites dramatiques », alors que « l'usage est, en France, des *pièces de fiction* ⁴³ réalisées en direct » (ibid.). Pour Stelio Lorenzi, le direct pose le problème du *réalisme* des fictions, dans la mesure où la réalisation d'une fiction en direct ne peut se faire qu'en studio, c'est-à-dire dans des décors reconstitués et non en décors réels comme le peut le cinéma, ce qui fait dire au réalisateur qu'il est difficile de « rendre compte de son temps à la télévision dans des décors fabriqués » (ibid., p. 19).

Cependant, il semblerait à en croire le *téléaste*, que le véritable problème du *réalisme* de la fiction télévisuelle réside moins dans les décors de studio que dans le choix des textes qu'il considère comme étant « le problème essentiel » (ibid.). « Les textes que nous choisissons », explique-t-il, « sont ceux qui présentent une forme dialoguée, permettant à une action de se dérouler dans des décors limités, et des décors n'ayant pas un caractère réaliste et multiple, tels que rue, métro ou gare. Du fait des conditions de travail qui nous sont imposées, il nous a fallu puiser au réservoir du

42 - Le terme est souligné par l'auteur.

43 - Nous soulignons l'expression.

répertoire théâtral. Nous avons donc fait du *théâtre télévisé* ⁴⁴. Mais en faisant cela, nous nous sommes aperçus rapidement que la forme d'écriture de ce théâtre ne correspondait pas du tout à ce moyen d'expression qu'est la télévision. Si cela pouvait convenir sur le plan d'une action dramatique inscrivant ses péripéties dans des décors limités, nous avons, en revanche, une forme de dialogue et de développement des scènes qui n'étaient pas faites pour la télévision. Pourquoi ? Parce qu'au théâtre, le comportement d'un individu dans une scène est entièrement traduit par des paroles et que le cheminement de la pensée s'effectue toujours par le truchement de la parole. Un dialogue véritable, pour moi, qui travaille pour la télévision, c'est un pointillé du comportement de l'individu. L'individu qui parle ne doit pas être tout entier dans ses paroles, mais aussi dans son comportement. L'image peut analyser un personnage aussi bien que la parole » (ibid.). Ce choix de l'adaptation théâtrale conduit donc Stellio Lorenzi à penser que les réalisateurs se retrouvent par sa faute, en présence de scènes qui ne sont pas écrites pour la télévision qui pourtant est « un moyen d'expression peut-être plus apte encore que le cinéma à scruter le comportement de l'être humain »⁴⁵ (ibid., p. 20). « Or cet être , que la caméra fouille, que nous devons faire vivre, c'est-à-dire se

44 - L'expression est soulignée par l'auteur.

45 - On sait à quel point la *fiction télévisuelle* britannique a su dès ses débuts, se faire le miroir de la société en fouillant les comportements humains de façon détaillée et sans concession. Aujourd'hui encore la BBC et Channel Four jouent la carte de la *fiction sociale* , chose que n'est jamais vraiment parvenue à faire la télévision française.

comporter, nous sommes obligés de lui faire dire des choses qui n'ont pas été conçues en fonction de cette forme de comportement » (ibid.), conclut le *téléaste* .

Le véritable problème qui se pose à lui — et qui ne peut être résolu que par l'écriture de textes originaux destinés à la télévision —, réside, on le voit, dans la différence profonde qui selon lui différencie la *fonction intrinsèque* du théâtre de celle de la télévision : alors qu'il considère le premier comme une façon de véhiculer un texte dont l'importance serait capitale, il voit dans les possibilités de jouer avec la *temporalité* qu'offre la seconde, le moyen d'observer et de décrire en profondeur les comportements humains. Face à ce problème et pour pallier au manque d'auteurs dont souffre la télévision de l'époque, Stelio Lorenzi se voit donc contraint de « cisailer » (ibid.) le texte lorsque cela est possible. Quand ça ne l'est pas le réalisateur « truque », en ce sens qu'il met l'accent non sur des mots, mais « sur des charnières du comportement du personnage » (ibid.). « Je truque », explique-t-il, « parce que je n'ai pas à ma disposition un matériel dialogué qui me permet de faire ce que j'aurais envie de faire » (ibid.).

La pénurie de textes relevée par S. Lorenzi est en fait l'un des problèmes majeurs de la télévision, à tel point qu'à la même époque, il est au centre des préoccupations d'Albert Ollivier nouvellement arrivé à la direction des programmes⁴⁶. Dès son arrivée, il donne dans une interview à **Combat**, les grandes lignes de la politique qu'il veut mettre en place en ce qui concerne les

46 - Albert Ollivier restera à la tête de la Télévision Française d'octobre 1959 à juillet 1964.

fictions : « Il faut contenter un vaste public sans sacrifier la qualité, c'est tout le problème d'une chaîne unique (...). La nouvelle de quarante-cinq minutes entre parfaitement dans le cadre et le temps dramatique télévisuel (...). C'est pourquoi, je compte créer un corps d'auteurs tel qu'il en existe dans les télévisions étrangères. La difficulté est évidemment de retenir financièrement des écrivains, que le cinéma ne manque pas de récupérer dès qu'ils auront acquis la notoriété (...). Il nous faut donc un roulement d'auteurs, d'adaptateurs aptes à comprendre le langage de la télévision : langage visuel et aussi langage parlé. Ce sera long, mais en tenant compte de l'armature solide des réalisateurs, on doit lui donner une correspondance en auteurs-créateurs. Cela ne veut pas dire que nous abandonnerons le répertoire : les récentes réussites (...) confirment l'accord entre l'écriture TV et le style dramatique »⁴⁷.

En 1957, l'horizon de la fiction télévisée s'élargit véritablement, avec la généralisation de l'adaptation de la nouvelle à la télévision, la littérature prenant le relais du théâtre, et par là même, le récit celui de l'intrigue. Comme le remarque Régine Chaniac (1996), la *dramatique vidéo* ne se nourrit pas uniquement du théâtre, même si ce dernier domine de façon écrasante jusqu'au début des années soixante. Très rapidement en effet⁴⁸, des textes littéraires courts sont adaptés pour la télévision et réalisés dans les mêmes conditions de direct que les pièces de théâtre. Elle cite

47 - Ollivier (Albert), in *Combat*, 19 novembre 1959.

48 - Régine Chaniac cite *Colomba*, un court roman de Prosper Mérimée adapté par Bernard Hecht en 1952.

l'auteur-réalisateur Youri qui considère la nouvelle comme étant proche de l'art dramatique. Elle « permet, sous un tout petit volume, de concentrer le maximum d'émotion et de temps. C'est un temps comprimé... et je crois que c'est l'un des ressorts de l'art dramatique qui s'exprime au théâtre mais surtout au cinéma et à la télévision » explique-t-il⁴⁹.

Régine Chaniac note également que « dans cette période héroïque de la fiction télévisuelle, la référence au cinéma est aussi fortement présente. Les premiers réalisateurs sont souvent issus de l'Idhec, pétris de culture cinématographique. Ils importent à la télévision les méthodes de travail d'un cinéma français d'après guerre encore tourné majoritairement en studio et qui ne dédaigne pas emprunter ses histoires à la littérature » (loc. cit., p. 30). Cette volonté de s'affranchir du théâtre pour aller vers le cinéma se retrouve dans les propos de Stelio Lorenzi. « Ce que j'ai envie de faire », explique le téléaste, « je ne pourrais le faire que si la télévision me donnait des caméras pour tourner et enregistrer sur pellicule. Je voudrais tourner des sujets qui me permettraient de m'évader des studios. C'est pourquoi je ne crois pas à une différence fondamentale entre le cinéma et la télévision » (op. cit., p. 22). Pourtant, lorsqu'il fait le bilan de ce que lui a apporté la télévision, il remarque qu'il n'aurait pas acquis la même expérience en faisant du cinéma. « Ce que représente la télévision, c'est le contact et le commerce avec la matière humaine que représente le comédien » affirme-t-il (ibid., p. 21). « Il est indéniable qu'à la

49 - In Beaulieu (Jacqueline), **La télévision des réalisateurs**, Paris, INA/La Documentation Française, 1984, p. 103.

télévision, la direction d'acteurs est une expérience que l'on peut acquérir avec beaucoup plus de sûreté qu'ailleurs. Car à la télévision, finalement, nous n'avons que ce matériel-là et il faut que nous nous en servions coûte que coûte, que nous arrivions à la faire jouer. La difficulté à surmonter est toujours de le faire jouer avec des textes qui ne sont pas écrits pour être joués de cette façon-là » (ibid.). Comme on le voit, Lorenzi revient une fois de plus sur le problème que pose en ce début des années soixante, le manque de textes propres à nourrir les fictions télévisuelles. Il semble d'ailleurs que son attirance pour le cinéma réside essentiellement dans le fait que seul l'enregistrement pourrait lui permettre de rompre définitivement avec l'influence théâtrale. Ce n'est donc pas tant par amour pour le Septième Art (on a vu de quelle façon il défendait les possibilités qu'offrait la dramatique en direct), que par volonté de ne plus avoir à faire du *théâtre télévisé* qu'il aspire à se rapprocher du modèle cinématographique.

Bien qu'il paraisse moins attiré par l'enregistrement sur pellicule que son confrère, Marcel Bluwal(1961) définit lui aussi la *dramatique vidéo* en regard d'une certaine conception du réalisme en vigueur dans le cinéma des années cinquante, tout en insistant sur la place prédominante qu'occupe, tout comme au théâtre, l'acteur de télévision. Comme nous allons le voir, ses commentaires laissent également transparaître que la *fiction télévisuelle en direct*, par la place qu'elle occupe entre théâtre et cinéma, s'affirme bien comme une *catégorie interne* de la télévision. Il note tout d'abord qu'à la télévision, « les éléments sont trop bruts », c'est-à-dire que « le décor est généralement mal construit et que la dimension des écrans fait que le décor n'est situé que dans son ensemble » (ibid., p.

25), comme il l'est sur la scène du théâtre. « Au cinéma », en revanche, « la netteté de la définition de l'image, sa profondeur, font que tout est un décor » (ibid.). Or comme le remarque Marcel Bluwal, cela n'est pas vrai à la télévision et il explique qu'il en résulte l'établissement d'une « hiérarchie très précise entre les éléments qui marquent l'image et ceux qui ne marquent pas. Le décor ou l'objet ne marquent que dans certaines conditions. Il n'y a qu'un seul élément qui marque toujours, c'est l'acteur » (ibid.). Ces remarques amènent le *téléaste* à considérer la télévision — et en particulier la fiction télévisée —, comme « un cinéma de la personne » (ibid.).

Si comme nous l'avons vu jusqu'ici, le cinéma et le théâtre ont eu leur part d'influence sur la *fiction télévisée* naissante, Marcel Bluwal note tout de même qu'à la fin des années cinquante, la télévision exerce en retour une certaine influence sur le cinéma français de cette époque. Il précise alors que « la télévision américaine a eu énormément d'influence sur le télévision française et que celle-ci, à son tour, est en train d'en avoir sur notre cinéma actuel. Ce jeu d'influences est très important » (ibid.)

C'est aussi en cette fin des années cinquante qu'apparaissent les premiers magnétoscopes. Ils permettront aux réalisateurs de travailler dans des conditions proches de celles du cinéma, les fictions enregistrées prenant peu à peu le pas sur les émissions en direct. La *dramatique* est alors remplacée par le *téléfilm*, qui s'affranchit du modèle théâtral, et ne se distingue plus du film de cinéma que par une conception esthétique différente,

adaptée à l'étroitesse de l'écran de télévision et tributaire du support vidéo qu'il utilise parfois.

Cette mutation ne se fait cependant pas de façon brutale et la dramatique connaîtra un temps une forme transitoire qui mêle prises de vues pré-enregistrées sur pellicule film et réalisation en direct. C'est par exemple le cas des **Trois Mousquetaires**, l'émission de Claude Barma dont nous avons parlé plus haut.

Comme le note encore Régine Chaniac (loc. cit., p. 30), la télévision française connaît une expansion rapide. L'équipement des foyers, lent jusqu'en 1958, atteint une progression suffisante pour permettre le financement par la redevance d'une production de plus en plus abondante, riche et variée⁵⁰. Le temps d'antenne s'allonge, poursuit Régine Chaniac (ibid.), et la *fiction télévisuelle* est le «genre»⁵¹ qui profite le plus de cet essor. Plusieurs centaines d'heures de fiction sont alors produites chaque année. Petit à petit, afin de donner plus de libertés aux réalisateurs comme le souhaitait Stelio Lorenzi, le tournage film en 35 mm, mais surtout en 16 mm (format moins onéreux et matériel plus pratique d'utilisation), va supplanter la vidéo en direct dans la réalisation des *fictions*. Le support film reste prédominant pour la fiction (en raison sans doute de la qualité des images qu'il permet), malgré les moyens d'enregistrement vidéo nouvellement arrivés à la télévision qui permettent des prises de vues et un montage peu contraignants. Régine Chaniac (ibid.) note que dans son **Histoire de la télévision**

50 - Le parc des récepteurs français passe de 988 594 à 10 120 797 entre 1958 et 1969.

51 - Régine Chaniac utilise ce terme.

sous de Gaulle⁵², Jérôme Bourdon retrace en détails les débats qui ont agité les différents corps professionnels concernés (réalisateurs, techniciens, comédiens), pendant plusieurs années de transition et souligne l'importance de l'arrivée de la caméra 16 mm légère, à partir de 1963, qui va faciliter les tournages en extérieur, en dehors des studios. « Mais surtout », note Régine Chaniac, « avec les possibilités de stockage et de montage, le film permet de s'affranchir du direct » (ibid., p. 30-31).

C'est également en cette fin des années 50 que naissent les premières "grandes émissions populaires" telles que **En votre âme et conscience** puis **Les énigmes de l'histoire** et **La caméra explore le temps**.

Comme nous pouvons le voir, l'acceptation *dramatique vidéo* désigne à la fois une *forme fictionnelle télévisuelle* essentiellement basée sur l'adaptation théâtrale, mais également une *esthétique* et un *format* dictés par l'influence du cinéma et les impératifs de la diffusion en direct.

Ce *genre* est généralement associé à l'école des Buttes-Chaumont, nom donné par Jean d'Arcy au service des émissions dramatiques dirigé par André Franck, installé tout d'abord à Cognacq-Jay, puis en 1956, aux Buttes-Chaumont où il bénéficie des grands plateaux nouvellement construits. Selon René Bailly et

52 - Bourdon (Jérôme), **Histoire de la télévision sous de Gaulle**, Paris, INA/Anthropos-Economica, 1990, pp. 136-143.

André Roche⁵³, les finalités de cette école sont d'effectuer « une réalisation des genres les plus différents en partant du répertoire de la scène théâtrale, qui devait être rapidement dépassé, mais pas totalement effacé ; garder devant la diversité nécessaire de l'objectif une vérité de style, de durée et de moyens, et cela avec un petit nombre d'hommes conscients des intentions et des possibilités ; enfin, et surtout, donner un contenu précis au mot "dramatique", adjectif devenu substantif féminin, englobant aussi bien le rire que les larmes ».

Comme le signale Christian Brochand (1994, p. 398), c'est sous l'autorité d'Albert Ollivier que l'école de Buttes-Chaumont atteint son apogée, et élabore les « lois d'efficacité » de l'écriture d'oeuvres fictionnelles spécifiques à la télévision, dégagées par l'expérience, telles que les énoncent André Frank (op. cit.). Brochand résume en douze points ces lois qui apparaissent comme l'ébauche d'une *théorie de la fiction télévisuelle* même si elles semblent subjectives (si certains de ces points peuvent s'appliquer aux fictions contemporaines d'autres sont en revanche totalement caduques de nos jours) :

- 1) L'écran est petit. Il rend sensible avant tout la présence humaine, le pouvoir des lumières et des éclairages. Les décors et les objets n'ont qu'une efficacité réduite, sauf quand l'action ou le style les réclament ;
- 2) Le gros plan est simplement un plan normal. Les personnages qui n'en bénéficient pas semblent venir de Lilliput ;

53 - Bailly (René) et Roche (André), **Dictionnaire de la télévision**, Larousse, Paris, 1967.

- 3) Les visages angoissés ou souriants portent particulièrement, surtout si les propos prennent à témoin le public ;
- 4) Le comique de mouvement et de rupture passe mal ;
- 5) Les oeuvres intimistes, de Jean Racine à Anton P. Tchekhov trouvent leur plein emploi ;
- 6) Le petit écran est une loupe ; il grandit ou amenuise. William Shakespeare en sort grandi, Alfred de Musset, le plus souvent, amenuisé ;
- 7) On gagne au petit écran en profondeur ; jamais en largeur ni en hauteur. La télévision ne compte ni côté cour, ni côté jardin ;
- 8) Spatialement, si l'image est réduite, le haut-parleur grandit la voix qui, à domicile, si l'on peut dire, vous suit de pièce en pièce. D'où la présence capitale du texte ;
- 9) Le metteur en scène ne réalise pas le texte, il donne une présence à un point de départ commun, qui, ici, se nomme son, et là, images. Il se trouve à la croisée des chemins de deux civilisations de l'expression ;
- 10) L'éparpillement est l'ennemi n° 1 de l'image. La dramaturgie télévisuelle réclame le dépouillement. Sauf exception, une dramatique doit être svelte, rapide, d'une durée sans excès ;
- 11) A la télévision, l'unité compte plus que partout ailleurs. Unité entre l'intention de l'oeuvre, l'interprétation, le style du décor et les divers éléments qui sont en jeu ;
- 12) En matière de décors, il faut distinguer style et stylisation. Les chemins naissant de la télévision dramatique ont assimilé parfois l'image avec le décor ; il faudrait maintenant avec plus de justesse distinguer : l'image ramenée au seul visage ; l'image limitée au seul groupe ; l'image façonnée par la lumière, par les recherches

hautement artistiques et leur choix des possibles ; l'image suggérée par les accessoires et par le décors. Un décor surchargé porte au gros plan comme seul moyen d'en sortir.

L'observation de ces lois nous conduit à constater, à la suite de C. Brochand (op. cit., p. 399), que le propos d'André Frank consiste plus à souligner les difficultés, les limites et à relever les écueils, qu'à mettre en évidence les réelles capacités de la *dramatique vidéo*. D'autre part, on voit parfaitement que ces limites de la *fiction télévisuelle* sont directement liées au problème technique non encore résolu de la mauvaise définition de l'image, qui dicte aux réalisateurs certains impératifs esthétiques : nécessité du gros plan, importance de la profondeur de champ, sobriété des décors, dépouillement de l'intrigue pour limiter les changements de lieux, importance primordiale du texte et du son, qui lui ne pose aucun problème technique. Autant d'impératifs on le voit, qui ne sont plus de vigueur aujourd'hui.

Qu'il s'agisse d'un drame ou d'une comédie, d'une adaptation ou d'une oeuvre originale, les historiens de la télévision ne classent que très rarement les *dramatiques* en *sous-genres*, comme le font les spécialistes du cinéma pour les films de fiction. La dramatique vidéo semble donc bien être un *genre télévisuel* à part entière, dont le contenu, jamais énoncé, peut puiser parmi la plupart des genres propres au théâtre, au cinéma ou à la littérature.

Sans doute André Frank est-il l'un des seuls à constater au sein de la dramatique, l'existence de sous-catégories ou de sous-genres. En 1962, il classe les fiction télévisuelles en direct en cinq

catégories distinctes⁵⁴ :

- les *dramatiques venant du répertoire théâtral* , donc comportant le plus souvent une réécriture-image : classiques, grands auteurs contemporains, oeuvres de premier ou de second ordre des diverses époques, théâtre de boulevard, répertoire étranger ;
- les *dramatiques du récit* , à soumettre à un découpage ne brisant pas l'unité du mouvement : nouvelles adaptées, romans adaptés ;
- les *oeuvres originales* , ne méritant ce nom qu'en cas d'écriture selon des lois spécifiques : textes écrits pour la télévision, émissions dites de séries ;
- les *petites dramatiques* correspondant, selon une durée très inférieure à la case normale, aux trois *genres* ci-dessus mentionnés;
- les *comédies musicales et oratorios* ⁵⁵.

Christian Brochand (op. cit., p. 401) relève un autre tri, apparu au début de 1965, et qui tient compte cette fois de l'impact décroissant des émissions sur le public :

- télévision populaire,
- télévision romanesque,
- télévision sociologique (**En votre âme et conscience**),
- télévision proche du document,
- télévision à intention culturelle (théâtre classique, répertoire des scènes nationales, **La caméra explore le temps**),
- oeuvres musicales,
- oeuvres poétiques.

54 - In *Etudes cinématographiques*, N° 16-17, 1962, p. 53.

55 - Les termes et expressions soulignées l'ont été par nous.

Par ailleurs, certaines des catégories que nous venons d'énoncer peuvent elles-mêmes faire l'objet d'une classification interne. C'est le cas des pièces classiques divisées en : oeuvres intégrales ; oeuvres présentées avec des coupures limitées ; oeuvres tournées avec de nombreux changements de lieux, sans que le texte soit altéré (exemple : **Dom Juan** de Marcel Bluwal) et oeuvres présentées avec des modifications importantes (exemple : **Marie Tudor** d'Abel Gance). C'est également le cas des oeuvres originales qui sont répertoriées en émissions : sociales et modernes, humaines et prenantes, humoristiques, spiritualistes et religieuses, poétiques, historiques, de recherche.

Ces classifications et sous-classifications, on le voit, sont tout aussi hétérogènes que les classifications actuelles. Pourtant, si elles sont demeurées confidentielles et n'ont quasiment jamais été utilisées à la télévision ni dans la presse spécialisée, elles ont toutefois le mérite de nous renseigner sur la diversité des *formes narratives* et des *contenus diégétiques*, ainsi que sur la popularité des différents types de *fictions télévisuelles en direct* du début de la télévision.

Bien qu'étant le premier *genre fictionnel* de la télévision française, la *dramatique vidéo* connaîtra pourtant un succès de courte durée, comme le remarquent François Jost et Gérard Leblanc. « Dès les années cinquante », constatent les deux auteurs, « les partisans du film pour la télévision avancent que seuls les moyens du cinéma permettront d'inventer un langage télévisuel. Historiquement, le modèle du cinéma fut introduit pour évacuer le direct de la fiction, qui triompha pendant des années avec la

dramatique . Les arguments pragmatiques voisinent avec les arguments esthétiques. Le répertoire théâtral est en voie d'épuisement et la télévision, si elle veut suivre, doit et devra faire appel à des scénarios originaux. Seul le cinéma peut ouvrir un avenir à la télévision mais, en retour, la télévision constitue le champ d'une extension possible du langage cinématographique. L'image de télévision requiert encore d'avantage de cinéma que le cinéma, car elle est en situation d'infériorité par rapport à l'image filmique et aux conditions de réception cinématographiques. D'autres soutiennent que la spécificité du téléfilm dérive du récit romanesque. Mettre en images un récit littéraire exigerait davantage de télévision que de cinéma. La dimension de l'image favorise la relation intime du spectateur aux personnages. La préférence du gros plan n'est pas déterminée par l'infériorité de l'image télévisuelle, mais par la nécessité de faire ressortir l'intériorité du personnage » (1994, p.83-84). Comme on le constate dans les propos de Jost et Leblanc, le téléfilm (et à travers lui l'ensemble de la fiction télévisuelle) se donne rapidement pour double mission de *marquer sa différence par rapport au cinéma* et donc d'affirmer sa spécificité télévisuelle, tout en *restant proche de la littérature* . Cette double mission, nulle autre que la fiction sérielle — c'est-à-dire le feuilleton et la série eux aussi apparus simultanément au début des années cinquante — ne sera à même de la remplir, allant plus loin que le cinéma car elle permet de développer une intrigue sur plusieurs heures, et restant proche de la littérature car elle est l'héritière sémiotique et narratologique (parfois même diégétique) du roman feuilleton populaire de la fin du XIXe siècle.

Pour terminer, précisons toutefois que l'avènement dans les années soixante des *fictions originales enregistrées* n'évince pas totalement le *théâtre télévisé* ni la *fiction en direct*. Si cette dernière devient rapidement rare sur les écrans français, ce qui lui confère souvent un caractère événementiel, le premier connaît quant à lui grâce à l'émission **Au théâtre ce soir**, un important succès populaire jusqu'au milieu des années quatre-vingt.

En effet, de 1966 à 1985, près de cinq cent cinquante numéros de **Au théâtre ce soir** sont diffusés sur la deuxième chaîne de l'ORTF puis sur TF1 (à partir de 1975), ce qui représente, compte tenu des rediffusions, l'enregistrement d'environ quatre cents pièces différentes. Enregistré en public, dans un vrai théâtre (le théâtre Marigny), devant un peu plus de mille spectateurs à chaque séance, **Au théâtre ce soir** est réalisé selon des méthodes proches du direct, en continuité — ce qui exclut la possibilité de faire plusieurs prises d'un même plan — avec quatre caméras : « deux installées sur la scène même et pouvant se retourner vers le public », explique Christian Bosséno (1989, p. 389), et « deux posées dans la salle mais légèrement surélevées pour situer l'objectif à hauteur de l'oeil des comédiens, l'une à droite parmi les premiers fauteuils de l'orchestre, l'autre à gauche parmi les dernières rangées ». Bosséno indique également que le choix de l'image — c'est-à-dire le montage — se fait directement en régie ce qui implique que l'émission ne nécessite que très peu de travail de post-production (sauf à rattraper quelques maladresses), d'autant que les plans de coupe sont eux aussi fort rares.

D'autre part, **Au théâtre ce soir** ne propose pas la retransmission de pièces à l'affiche, mais bien des mises en scène

originales et conçues spécialement pour la télévision. Les répétitions durent généralement quatre semaines, avec un metteur en scène toujours choisi pour sa rigueur précise Bosséno. Le travail technique commence la dernière semaine des répétitions, avec un premier repérage le mercredi en présence de toute l'équipe (scripte, directeur de la photo — le plus souvent Lucien Billard —, cameramen et réalisateur — le plus souvent Pierre Sabbagh qui produit également l'émission⁵⁶). Deux répétitions techniques sont organisées : la première le vendredi et la seconde le samedi, jour de la représentation, à huit heures du matin.

C. Bosséno relève encore que la présence du public et sa participation privilégient les apartés des comédiens vers la salle et favorisent un échange familier que filment les caméras et qui donne une tonalité particulière à l'émission. Ceci est d'autant plus possible que les programmes présentés sont constitués à 60 % environ de pièces de "boulevard" et d'une façon générale de comédies populaires contemporaines ou non.

Enfin, Christian Bosséno note que si la télévision vient au théâtre, en respectant ses règles et ses décors, le son et la lumière sont ceux de la télévision, les décors n'ont pas de plafond, les cinq premiers rangs d'orchestre sont inondés par la lumière et le public aperçoit une véritable forêt de projecteurs et de micros au-dessus de la scène. Pour reprendre d'expression de Bosséno, **Au théâtre ce**

56 - Rappelons que Pierre Sabbagh est également l'instigateur de **Au théâtre ce soir**. C'est d'ailleurs lui qui produisit et réalisa *J'y suis j'y reste*, la première pièce à s'inscrire dans le cadre de l'émission, enregistrée le 28 mai et diffusée le jeudi 21 juillet 1966.

soir est donc en quelque sorte une émission hybride, située entre la dramatique tournée en studio et la retransmission théâtrale pure et simple, qui « tient davantage de la performance et de la virtuosité que d'une véritable recherche esthétique. Il s'agit avant tout, c'est une constante chez Pierre Sabbagh, de détendre et de distraire. La réalisation, honnête et professionnelle, est à l'image du répertoire le plus souvent proposé » (op. cit., p. 390).

Bien qu'il n'existe plus aujourd'hui de rendez-vous théâtraux réguliers à la télévision française⁵⁷, il arrive tout de même de temps à autres que certaines chaînes (essentiellement celles de France Télévision) diffusent en soirée ou le dimanche après-midi, des pièces de "boulevard" ou des spectacles d'humoristes solistes. Par ailleurs, depuis son apparition le 28 septembre 1992, la chaîne franco-allemande Arte n'a cessé de faire la part belle au théâtre classique et contemporain en diffusant chaque année un nombre important de pièces enregistrées dans les plus grandes salles européennes. Plus récemment encore, France Télévision annonçait lors de la rentrée télévisuelle 1997 qu'un accord passé avec la Comédie Française permettrait à France 2 ou France 3 de diffuser certains lundi soir des pièces créées et enregistrées au sein de la maison de Molière. A travers cette décision, la société de service public affirmait ainsi selon ses propres termes, sa volonté de «réconcilier le public de télévision avec le théâtre », ou en tout cas avec ce que le majorité des téléspectateurs considèrent sans doute comme étant le théâtre.

57 - En 1992, les chaînes françaises généralistes ont enregistré et diffusé une vingtaine de pièces seulement (dont plus de la moitié sur France 3).

Si comme nous venons de le voir, le *théâtre télévisé* n'a jamais totalement disparu des petits écrans français et demeure aujourd'hui encore présent dans la grille des programmes de certaines chaînes, il est difficile d'en dire autant de la *fiction en direct*. Cette dernière est en effet devenue tellement rare que chacune de ses manifestations fait figure de véritable événement télévisuel. Ce fut par exemple le cas le lundi 2 mai 1994 lorsque Canal +, désireux de renouer de façon ponctuelle avec la "grande époque de la *dramatique vidéo*", diffusa en direct à 21 heures **Le Misanthrope** de Molière. La pièce, mise en scène par Jacques Weber et réalisée par Matthias Ledoux, fut spécialement montée pour cette unique représentation dans des décors proches de ceux du cinéma et conçus pour l'occasion. Ceux-ci permettaient le tournage de certaines scènes en extérieur, les autres étant filmées dans des lieux multiples et totalement clos. D'autre part, le type d'images produit se voulait résolument actuel grâce à l'utilisation des moyens techniques modernes dont dispose la télévision, tels que les caméras vidéo Louma et Steadicam. Enfin, l'absence de public achevait de distinguer cette "expérience" de la simple *pièce télévisée*.

Le côté événementiel du **Misanthrope** fut renforcé par une distribution prestigieuse, ainsi que par la diffusion avant le direct d'un reportage de trente minutes expliquant en images les difficultés soulevées par la préparation et la réalisation d'une telle entreprise.

Plus récemment, France 2 jouait elle aussi la carte de l'événement, en annonçant à grand renfort d'auto-promotion la

retransmission de l'épisode ouvrant la quatrième saison de la *série*⁵⁸ *Urgences*. Pour confirmer la place qu'elle occupe au sommet du *box office* américain, les producteurs de cette fiction décidèrent en effet de diffuser l'épisode du 25 septembre 1997 en direct, en première partie de soirée sur la chaîne NBC. France 2 possédant les droits de diffusion d'*Urgences* pour notre pays, elle retransmit donc simultanément l'épisode dans la nuit du 25 au 26 septembre (en version originale intégrale), après avoir insisté dans une série de bandes annonces sur le caractère "exceptionnel" des moyens déployés pour la circonstance (« 16 caméras », « 52 minutes de direct », etc.). Toutefois, un habile subterfuge scénaristique permit aux producteurs américains de réduire les risques de dérapages éventuels dus au jeu et à la réalisation en direct, en basant l'intrigue de l'épisode sur une équipe de télévision venue tourner un documentaire sur le service des urgences de l'hôpital de Chicago. De cette façon, les images que voyait le téléspectateur étaient aussi celles captées par les caméras de télévision intradiégétiques, chaque plan étant en quelque sorte un plan subjectif, et l'épisode tout entier était alors basé sur le principe de l'ocularisation interne primaire généralisée définie par Jost (1983). Cette mise en abîme du dispositif télévisuel permettait également aux producteurs de ne pas chercher à masquer la présence de l'énonciateur (opération qui nécessite généralement une parfaite précision et une grande habileté lors

58 - Nous utilisons pour l'instant le terme générique *série* car c'est celui qu'emploie France 2 pour qualifier *Urgences*. Toutefois, nous verrons dans notre chapitre trois que les choses ne sont pas aussi simples et que le terme *série* est en fait impropre à désigner cette fiction.

d'une réalisation en direct), et de faire accepter au public la présence des équipes responsables des prises de vues de l'épisode en les faisant participer à l'histoire et en les intégrant à la diégèse. D'une certaine façon, on exhibait ainsi le dispositif télévisuel de réalisation en direct pour ne pas avoir à le cacher. Nous verrons d'ailleurs plus loin que cette *mise en abîme du dispositif télévisuel* accompagnée de ce que nous appellerons une *double identification téléspectatorielle*⁵⁹ est une figure relativement courante dans les fictions télévisuelles.

Quoi qu'il en soit, les deux exemples de *fiction en direct* récentes que nous venons de citer, pour être différents l'un de l'autre tout en faisant tous deux appel à une technique et à une esthétique résolument actuelle⁶⁰, n'en sont pas moins des cas quasi uniques et nous serions bien en peine d'en citer ici de nombreux

59 - En effet, dans le cas de cet épisode d'*Urgences*, le téléspectateur peut être considéré comme un *téléspectateur double*, puisqu'il occupe sa position "classique" de téléspectateur confronté aux images que diffuse son récepteur, tout en étant le téléspectateur du reportage intradiégétique, c'est-à-dire une sorte de téléspectateur diégétique virtuel qui appartiendrait lui-même à l'histoire.

60 - Nous tenterons une approche "esthétique" des fictions télévisuelles dans les chapitres trois et quatre. Toutefois, nous pouvons déjà avancer qu'un grand nombre de *fictions sérielles* et *feuilletonesques* actuelles correspondent à l'esthétique *post-moderne* telle que la décrit Laurent Jullier (1997).

autres.

Enfin, s'il est vrai comme le souligne Noël Nel⁶¹ que pour la majorité des émissions (notamment les émissions d'information), le direct, spécificité de la télévision, s'accompagne « d'un état affectif autonome chez le téléspectateur : le sentiment, plus ou moins fort, de participation immédiate à l'événement retransmis », les choses sont aujourd'hui encore plus vraies en ce qui concerne la fiction où le sentiment spectatorial du direct est d'autant plus fort que les fictions en direct sont rares et exceptionnelles.

61 - Nel (Noël), **Télévision et citoyenneté**, article à paraître dans la revue portugaise *Communication et journalisme* .

2.2. — DEUX CATEGORIES EXTERNES : LE FEUILLETON ET LA SERIE

2.2.1. — DEUX CATEGORIES EXTERNES

Si l'on se base sur des critères purement économiques et que l'on raisonne en termes de consommation, il est évident que le souci permanent de fidélisation du téléspectateur fit rapidement du *feuilleton* et de la *série* les vecteurs idéaux de la *fiction télévisuelle*, et Claude Barma ne se trompait pas lorsqu'il affirmait à propos du **Chevalier de Maison-Rouge** que « c'est dans la durée que réside toute la différence entre le cinéma et la télévision » avant de conclure que « la dimension première de la télévision, c'est le feuilleton »⁶². En effet, depuis 1950, le *feuilleton* est l'un des fers de lance de la *fiction télévisée* et son principe est identique à celui des romans-feuilletons ⁶³ et des films à *épisodes* ou des *feuilletons*

62 - Voir Bosséno (Christian), **CinémAction** (hors-série) : "200 téléastes français", Paris, Corlet/Télérama, 1989, p. 130.

63 - Comme nous le verrons plus loin (4.1.), la fiction télévisée française s'est largement inspirée jusqu'au début des années quatre-vingt des récits feuilletonesques de la presse écrite des XIXe et début du XXe siècle, en les adaptant ou en les copiant.

cinématographiques ⁶⁴ : des personnages attachants que l'on aime retrouver et surtout une intrigue dont on ne connaîtra l'issue qu'au dernier épisode.

C'est d'ailleurs ce dernier point qui différencie le *feuilleton* de la *série*. En effet, celle-ci propose au téléspectateur des héros qui lui sont familiers, mais dont chaque aventure est indépendante de celle qui suit et de celle qui précède. L'un des atouts du *feuilleton* réside donc dans le fait que l'unité diégétique de l'histoire n'existe que dans la totalité des épisodes. Si le téléspectateur entre dans

64 - Dans un premier temps et jusqu'au milieu des années soixante, la télévision française ne se contente d'ailleurs pas de créer ses propres *fiction*s à épisodes, mais diffuse également celles du répertoire cinématographique parfois même en en modifiant le découpage feuilletonesque initial. Ainsi, par exemple, la RTF diffuse-t-elle en feuilleton l'adaptation des **Misérables** de Victor Hugo. A ce propos, Jacques Siclier explique dans le numéro 607 de **Télérama** (daté du dimanche 3 septembre 1961) que « le feuilleton que va présenter dès ce soir la Télévision n'est pas une adaptation des Misérables spécialement faite pour le petit écran. Il s'agit d'un grand film français des débuts du parlant que l'on n'avait plus, depuis longtemps, l'occasion de revoir ». Siclier poursuit en précisant au sujet du film de Raymond Bernard que c'est « la version en deux épisodes, légèrement plus condensée que l'originale » (constituée de trois épisodes de deux heures), « qui va passer à la télévision. Jean-Luc Dejean s'est contenté de la découper en épisodes d'un quart d'heure, sans l'altérer, redonnant ainsi aux Misérables son caractère de roman populaire » (loc. cit., p. 15).

l'intrigue dès le premier épisode, il est "condamné" à regarder tous ceux qui suivent. Du reste, les producteurs actuels l'ont fort bien compris en développant ce système à outrance⁶⁵.

Le *feuilleton* et la *série*, tout comme le firent en leur temps les productions des Cinéromans et d'une façon plus générale l'ensemble des films à épisodes des années dix et vingt, permettent non seulement au public de retrouver, de semaine en semaine (parfois de jour en jour), des héros qui lui sont familiers, mais aussi pour le premier, d'exploiter une intrigue sur plusieurs heures, ou pour la seconde, de raconter au spectateur une histoire à laquelle il est habitué.

Comme nous le verrons dans le chapitre six, le *feuilleton* et la *série* furent d'abord introduits à la télévision en temps que *techniques narratives fictionnelles* ayant déjà fait leurs preuves dans d'autres médias. La télévision des origines, en se dotant de ces deux *formes fictionnelles*, ne fait que recycler une recette de fidélisation du spectateur déjà éprouvée en littérature, au cinéma puis à la radio. Comme l'observe Lise Queffelec (1989, p. 121), si le roman-feuilleton conserve une certaine importance jusque dans les années 1940, « on entre, dès le début du siècle, et surtout après la première guerre mondiale, dans l'histoire moderne de la culture de masse, dont le roman-feuilleton n'est que la préhistoire ». *Feuilletons* et *séries* ne font donc que changer de médium, passant de la presse aux livres, des livres au cinéma, du cinéma à la radio puis à la télévision qui à son tour emprunte ces formes narratives en

65 - Nous reviendrons longuement sur les différences qui séparent *feuilleton* et *série* dans notre chapitre trois.

les adaptant avec les moyens qui lui sont propres.

En plus de cette technique narrative particulièrement bien adaptée à la logique de flot qui lui est propre, le média télévision emprunte également certaines intrigues et certains développements narratifs aux fictions sérielles et feuilletonesques préexistantes.

En somme, le *feuilleton* et la *série* peuvent être considérés comme deux *catégories externes* adoptées et adaptées par le média télévisuel, et dont les spécificités premières, antérieures à l'apparition de la télévision, sont à chercher dans des médias plus anciens.

Dans les pages qui vont suivre, nous nous contenterons de montrer comment sont apparues ces *deux formes de la fiction télévisuelle*, sans entrer pour l'instant dans des détails d'ordre généalogique, sémiologique ou narratologique.

2.2.2. — APPARITION ET EVOLUTION DU FEUILLETON ET DE LA SERIE

Comme nous l'avons vu précédemment, *feuilletons* et *séries* font leur apparition à la télévision française dès le début des années cinquante où ils constituent aux côtés de la *dramatique vidéo*, deux des *trois formes fictionnelles télévisuelles* observables à cette époque. Toutefois, l'observation des programmes détaillés publiés par les hebdomadaires de la presse de télévision (notamment **Radio-Cinéma-Télévision/Télérama**) montre que la *fiction sérielle* et la *fiction feuilletonesque* demeurent ultra minoritaires jusqu'à la fin des années cinquante. Durant cette

première décennie de l'histoire de la télévision française, la fiction est en effet très majoritairement unitaire et diffusée en direct, presque toujours réalisée et produite grâce à des moyens internes à la RTF.

Pourtant, même s'ils ne constituent qu'une infime partie de l'ensemble de la fiction télévisuelle de l'époque, les premiers *feuilletons* possèdent déjà une durée de diffusion qui leur est propre (de 13 à 15 minutes) et une place précise dans la grille des programmes où ils reviennent à des horaires réguliers tout au long de la semaine (12 heures 45 et 21 heures 15). Nous avons également noté plus haut (1.4.) qu'en ce début des années cinquante, le terme *série*, rarement employé, n'a pas encore le sens que nous lui connaissons aujourd'hui et que l'on préfère généralement utiliser l'acception *feuilleton* pour désigner toutes les fictions à épisodes, qu'elles soient *feuilletonesques* ou *sérielles* ⁶⁶. Du reste, dans son **Histoire de la télévision sous de Gaulle** (1990, p. 160), Jérôme Bourdon fait le même genre d'amalgame en considérant la *série* comme une sorte de sous-genre du *feuilleton* ⁶⁷, comme le faisaient en leur temps les premiers journalistes de la presse de télévision. Pour éviter toute confusion, nous parlerons pour notre part de *fiction à épisodes* lorsque nous voudrions désigner le *feuilleton* ou

66 - Qu'on se souvienne de l'exemple de la série **Rintintin**, présentée comme un feuilleton dans les pages de **Télérama**.

67 - Bourdon explique en effet que dans « l'échelle de la "noblesse" des genres télévisuels, le feuilleton (ou la série, terme employé lorsque chaque épisode avec des personnages concurrents constitue une histoire close) occupe une place intermédiaire. »

la *série* de façon indifférenciée.

D'autre part, comme le précise Régine Chaniac⁶⁸, rares sont à cette époque les *feuilletons* français que l'on peut voir sur l'unique chaîne de la télévision nationale qui, rappelons-le, ne diffuse des programmes qu'à midi et le soir. Elle rappelle que le pionnier français du *feuilleton télévisuel* est Claude Barma qui en 1950 réalise *l'Agence Nostradamus* sur un scénario de Pierre Dumayet, et c'est à Marcel Bluwal que l'on doit en 1952 le premier feuilleton pour enfants : *Les aventures de Jacky*, un tout jeune policier qui dénoue les affaires les plus difficiles. Le fait qu'elle insiste sur la diffusion du premier feuilleton pour enfants n'est pas un hasard et les programmeurs se rendront rapidement compte que la *fiction à épisodes* suscite un intérêt particulier chez le jeune public, qui plus qu'un autre peut-être, aime à retrouver des personnages connus dans des aventures dont il connaît déjà le déroulement narratif. Aujourd'hui encore la grande majorité des *fictions* destinées aux jeunes — pour ne pas dire toutes — sont des *fictions sérielles* ou *feuilletonesques* .

Pourtant, comme le précise également Régine Chaniac, ces deux productions constituent des exceptions et les *fictions à épisodes* sont encore bien rares à la télévision française. La plupart des *feuilletons* et *séries* diffusés en France sont des programmes

68 - Chaniac (Régine), *La belle époque de la télévision française*, in *Feuilletons et séries à la télévision française* , inédit, INA, février 1987, Paris, cité dans les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 : "*Feuilletons et séries*" , INA/La Documentation Française, novembre-décembre 1987, Paris, pp. 17-19.

d'origines américaine ou anglaise et s'adressent principalement aux enfants. C'est le cas de **Lancelot** ou **Ivanhoé** (Grande-Bretagne) et de **Rintintin**, **Fury cheval sauvage**, **Aigle noir** ou **Le dernier des Mohicans** (USA), tous programmés le jeudi ou le samedi en fin d'après-midi entre 17 et 19 heures. Les quelques *fictions à épisodes* qui s'adressent aux adultes et qui sont programmées en soirée, sont surtout des *séries* dont chaque épisode dure en moyenne 60 minutes (contre 15 ou 30 minutes pour les feuilleton)⁶⁹. Ce format paraît mieux adapté au public adulte dans la mesure où il est proche de celui des films de cinéma, ce qui semble conférer à la série une garantie de "sérieux" et de "qualité" que ne posséderait pas le feuilleton aux yeux des téléspectateurs de l'époque.

Comme le relève encore R. Chaniac, les premiers *feuilletons* français qui apparaissent régulièrement à l'antenne ont une durée de 15 minutes et sont généralement programmés le dimanche vers 19 heures. Ces *fictions à épisodes* sont le plus souvent des *feuilletons familiaux* qui s'adressent à la fois aux enfants et aux parents, à l'image du **Tour de France de deux enfants** (Claude Santelli, 1957-1958), **Bastoche et Charles Auguste** ou **Le fils du cirque** (Bernard Hecht, 1960) et **La déesse d'or** (Robert Guez, 1961). Cependant, il est important de noter qu'à cette époque, la grille des programmes de la télévision française n'est pas encore stabilisée, ce qui fait que les horaires des feuilletons sont parfois variables et que les différents épisodes d'une série ne sont pas toujours diffusés dans l'ordre dans lequel ils ont été réalisés. Or,

69 - C'est le cas par exemple des deux *séries* britanniques **Sherlock Holmes** et **Destination danger**.

comme nous allons le voir plus loin (chapitre six), l'inscription des *fictions à épisodes* dans des cases fixes de la grille des programmes contribue pour partie au caractère sériel de ces fictions et l'on peut penser qu'au tournant des années cinquante, la *sérialité* de certains *feuilletons* et de certaines *séries* reste partiellement inaccomplie.

Régine Chaniac poursuit en indiquant qu'au cours des années soixante, le développement rapide du parc des téléviseurs⁷⁰ entraîne une augmentation notable des ressources de la télévision française, ce qui entraîne une augmentation de près de 65 % du budget de l'ORTF. C'est donc à cette époque que la production française de *fictions* et notamment de *fictions à épisodes* connaît un essor remarquable⁷¹. Beaucoup de ces *feuilletons* et *séries* sont coproduits par l'ORTF et des sociétés de production privées de cinéma (Gaumont, Pathé), ou spécifiquement télévisuelles (TelFrance). En 1964, année de la création de la deuxième chaîne, l'ORTF se dote d'un "service des feuilletons" dont la direction est confiée à William Magnin et dont le but est de coordonner toute la production et de gérer les coproductions.

C'est également en ce milieu des années soixante que la grille des programmes se stabilise. Comme le constate R. Chaniac,

70 - Entre 1960 et 1970, le nombre des téléviseurs passe de 1.901.946 à 10.967.913 (Hervé Michel, 1995, p.47).

71 - Sur 136 heures de *feuilletons* et *séries* diffusées en 1963, 39 sont produites en France, soit 29 %. En 1966, sur 319 heures diffusées, 159 sont produites en France, soit un pourcentage de 41 % (Régine Chaniac, 1987, p. 17).

comme nous allons le voir plus loin (7.3.2.), l'inscription des *fictions à épisodes* dans des cases fixes de la grille des programmes contribue pour partie au caractère sériel de ces fictions et l'on peut penser qu'au tournant des années cinquante, la *sérialité* de certains *feuilletons* et de certaines *séries* reste partiellement inaccomplie.

Régine Chaniac poursuit en indiquant qu'au cours des années soixante, le développement rapide du parc des téléviseurs⁷⁰ entraîne une augmentation notable des ressources de la télévision française, ce qui entraîne une augmentation de près de 65 % du budget de l'ORTF. C'est donc à cette époque que la production française de *fictions* et notamment de *fictions à épisodes* connaît un essor remarquable⁷¹. Beaucoup de ces *feuilletons* et *séries* sont coproduits par l'ORTF et des sociétés de production privées de cinéma (Gaumont, Pathé), ou spécifiquement télévisuelles (Telfrance). En 1964, année de la création de la deuxième chaîne, l'ORTF se dote d'un "service des feuilletons" dont la direction est confiée à William Magnin et dont le but est de coordonner toute la production et de gérer les coproductions.

C'est également en ce milieu des années soixante que la grille des programmes se stabilise. Comme le constate R. Chaniac,

70 - Entre 1960 et 1970, le nombre des téléviseurs passe de 1.901.946 à 10.967.913 (Hervé Michel, 1995, p.47).

71 - Sur 136 heures de *feuilletons* et *séries* diffusées en 1963, 39 sont produites en France, soit 29 %. En 1966, sur 319 heures diffusées, 159 sont produites en France, soit un pourcentage de 41 % (Régine Chaniac, 1987, p. 17).

on retrouve chaque semaine la *série familiale* ⁷² du dimanche soir avant le journal télévisé⁷³ ainsi qu'un *feuilleton quotidien* dont chaque épisode dure 13 minutes, lui aussi programmé avant le journal du soir du lundi au vendredi⁷⁴. D'autres *fictions à épisodes* sont également programmées les jeudi (jour de repos des écoliers), samedi et dimanche après-midi pour les enfants. Enfin, le samedi en soirée, la télévision française programme généralement des *feuilletons prestigieux* destinés au public adulte et dont les épisodes dépassent rarement le nombre de six, à l'image du **Chevalier de Maison Rouge** (Claude Barma, 1963), **Belphégor** (C. Barma, 1965) ou **Jacquou le croquant** (Stellio Lorenzi, 1969).

Toujours à la suite de Régine Chaniac, on observe qu'à la fin des années soixante, la demande des téléspectateurs en matière

72 - Là aussi, Régine Chaniac commet la confusion entre *feuilleton* et *série* car elle parle de « feuilleton familial du dimanche soir » (loc. cit., p. 17). Nous avons rectifié.

73 - **Thierry La Fronde** (Robert Guez et Pierre Goutas, 1963-1966), **Les globe-trotters** (Claude Boissol et Jack Pinoteau, 1966) ou **Ma sorcière bien aimée** (USA, 1966) sont quelques exemples de ces séries dont chaque épisode peut durer de 26 à 30 minutes.

74 - Il peut s'agir de fictions originales spécialement écrites pour la télévision française : **Le temps de copains** (Robert Guez, 1961), **Janique Aimée** (Jean-Pierre Dessagnat, 1963), **Comment ne pas épouser un milliardaire** (Roger Iglésis, 1966) ; ou d'adaptations de feuilletons qui ont déjà fait leurs preuves dans la presse du XIXe siècle : **Rocambole** (Jean-Pierre Decourt, 1964), **Rouletabille** (Yves Boisset, Robert Mazoyer et Jean-Charles Lagneau, 1966).

de *fictions à épisodes* ne cesse de croître, et que l'augmentation des ressources de la télévision française⁷⁵ ne suffit plus à compenser l'accroissement rapide du volume de diffusion dû à la programmation des après-midi sur les deux chaînes et à la création de la troisième chaîne le 31 décembre 1972.

Au cours des années soixante-dix, le volume total de *fictions à épisodes* diffusées augmente considérablement, passant de 362 heures en 1971 à 793 heures en 1980 (loc. cit., p. 18). En revanche, la production nationale n'augmente pas au même rythme, passant de 43 % à 27 % du volume total entre 1971 et 1980. Ce déficit est essentiellement compensé par les importations étrangères (américaines pour la plupart) et les rediffusions qui, toutes deux, quadruplent au cours de ces mêmes années.

Selon Régine Chaniac (ibid.), c'est pourtant l'année 1971 qui semble correspondre à l'apogée de la production française de *feuilletons* et de séries. « Les principaux genres caractéristiques du *génie français* ⁷⁶ sont brillamment représentés », précise-t-elle avant de citer les trois "genres caractéristiques" suivants :

— "*L'intrigue sentimentale*" : **Noëlle aux quatre vents** (Henri Colpi, 1970, issu d'un populaire feuilleton radiophonique diffusé entre 1965 et 1969), **La demoiselle d'Avignon** (Michel Wyn, 1972).

— "*La peinture d'un milieu, d'une époque, d'une condition*" : **François Gaillard ou la vie des autres** (Jacques Ertaud, 1971), **Mon fils**, **La maison des bois**.

75 - En plus de la redevance perçue par la télévision française depuis 1949, la publicité fait son apparition sur la première chaîne le 1er octobre 1968.

76 - L'auteur souligne cette expression.

— “*Le héros d’aventures toujours renouvelées* ” : **Les nouvelles aventures de Vidocq** (Marcel Bluwal, 1971), **Arsène Lupin** (Jean-Pierre Decourt et Jean-Pierre Dessagnat pour la France, 1971)⁷⁷.

Cette remarque, bien que quelque peu restrictive, possède au moins le mérite de nous montrer qu’au début des années soixante-dix, la fiction à épisodes produite par la télévision française englobe déjà deux *formes fictionnelles* distinctes (la série et le *feuilleton*) dont les formats⁷⁸ et les intrigues sont extrêmement divers et variés⁷⁹. Toutefois, comme le constate encore Régine Chaniac, les feuilletons de 13 à 15 minutes programmés avant le journal télévisé vont peu à peu disparaître de la grille, victime de la

77 - Régine Chaniac cite également **Quentin Duward** qui est en fait un feuilleton en sept épisodes, et non une série au « héros d’aventures toujours renouvelées ».

78 - **Noëlle aux quatre vents** développe une intrigue sur 85 épisodes de 13 minutes ; **La demoiselle d’Avignon**, sur 13 épisodes de 26 minutes ; alors qu’**Arsène Lupin** compte 26 épisodes de 60 minutes qui sont autant d’intrigues différentes.

79 - Outre “l’intrigue sentimentale”, “la peinture d’un milieu social, d’une époque ou d’une condition” et “la saga familiale” citées par Régine Chaniac (1987, p. 18), la *fiction à épisodes* du début des années soixante-dix explore également bien d’autres genres tels que le policier (**Les enquêteurs associés** : Serge Korber et Gilles Grangier, 1970), la science-fiction (**Le voyageur des siècles** : Jean Dréville, 1971), le fantastique (**La brigade des maléfices** : Claude Guillemot, 1971) ou l’historique (**La dame de Monsoreau** : Yannick Andréi, 1971).

redoutable concurrence entre les chaînes due à la dissolution de l'ORTF ordonnée par la réforme de 1974. Ils seront dans un premier temps remplacés par des jeux ou des variétés avant de l'être définitivement par la publicité, et l'on est en droit de penser qu'aujourd'hui le format 13-15 minutes correspond d'avantage à une *durée commerciale* qu'à une *durée fictionnelle* ⁸⁰.

Jérôme Bourdon (1990, p.160) affirme quant à lui que la *fiction à épisodes* doit s'analyser à différents niveaux : celui de la production, celui de la programmation et du volume horaire, celui des contenus diégétiques et celui de la réception spectatorielle. Si les premiers analystes de la télévision ont des avis très partagés sur les contenus des *feuilletons* et des *séries* qui, comme le précise Bourdon, recueillent aussi bien les honneurs de la dramatique que les foudres du jeu, c'est surtout leurs modes de production qui déclenchent la controverse au sein de l'institution télévisuelle. En raison des normes de production qu'il suppose, le feuilleton, plus encore que la série, est en effet très vite réalisé dans le secteur privé, malgré le monopole de production en vigueur à la télévision française dans les années soixante.

Si l'on observe la part de la *fiction à épisodes* dans le

80 - En 1980, la tentative de reprogrammation sur Antenne 2 de feuilletons à épisodes de 15 minutes à 12 heures 30 se solda d'ailleurs par un échec. Précisons également que ce *format* est une spécificité Française (au point qu'il arrive que l'on découpe en deux certains épisodes américains de trente minutes), ce qui expliquerait peut-être également qu'il ait été abandonné faute de pouvoir être commercialisé.

temps d'antenne comme le fait Jérôme Bourdon⁸¹, nous pouvons constater que les années soixante sont véritablement celles de l'explosion du *feuilleton* et de la *série* tant en valeur absolue qu'en valeur relative.

Les trente-deux heures de *fiction à épisodes* relevées par Bourdon en 1958 n'ont selon lui qu'une valeur indicative, d'autant que comme nous l'avons vu lors de l'analyse des pages de **Radio-Cinéma-Télévision**, *feuilletons* et *séries* sont quasi inexistantes à la télévision française avant cette date. C'est véritablement les années suivantes qui seront celles de l'essor de ces deux *formes fictionnelles*⁸² qui vont rapidement constituer une part des programmes plus importante que la *dramatique*. Celle-ci précise Bourdon, représente 5 % de l'ensemble des programmes durant

81 - Nous adaptons ici le tableau du "volume des feuilletons et séries diffusés par la télévision française" dressé à la page 160 de **l'Histoire de la télévision sous de Gaulle** (1990) :

Année	Total en heures	% dans l'ensemble
1958	32	1,3 %
1963	136	4,6 %
1966	319	8,5 %
1967	386	8 %
1968	321	6,2 %
1971	362	5,8 %
1973	730	11 %

82 - Essor accéléré en 1964 par l'apparition de la deuxième chaîne.

toutes les années soixante, avant de chuter au cours des années soixante-dix, alors que les *fictions à épisodes* ne cessent d'augmenter, passant de 1,3 % en 1958 à 11 % en 1973.

L'une des principales raisons de cet incroyable essor des *feuilletons* et *séries* semble être d'ordre économique dans la mesure où, pour alimenter la grille à moindre frais, la télévision fait appel à la fiction américaine dans des proportions croissantes malgré « une répugnance nationale plus forte en ces années qu'aujourd'hui » (op. cit., p. 60). Ce mouvement d'importations massives qui dans un premier temps associe la *fiction à épisodes* aux productions américaines destinées au public jeune⁸³, est toutefois suivi vers le milieu des années soixante d'un gros effort de création nationale. Face à l'affirmation du succès de cette *forme fictionnelle* chez les téléspectateurs, l'ORTF décide en effet de lui accorder une place plus grande en quantité et en qualité en lui ouvrant les cases de la grille correspondant aux heures de grande écoute.

Christian Brochand (1994, p. 412) donne une classification en trois types des fictions à épisodes de cette période, et les répartit en fonction de leur production :

1 — Les productions étrangères doublées en français qui sont en grande majorité anglaises et surtout américaines. Déjà amorties dans leur pays d'origine, elles sont d'un coût moyen peu élevé.

83 - Comme le constate Jérôme Bourdon (1990, p. 61), les premiers gros succès de la fiction à épisodes sont des séries telles que **Ivanhoé** (Grande-Bretagne, 1959), **Les aventures de Rintintin** (USA, 1960), **L'homme invisible** (USA, 1962) ou **Au nom de la loi** (USA, 1963).

2 — Les productions de l'ORTF, qui quant à elles demeurent généralement peu nombreuses et restent souvent proches des traditions de l'office : adaptations littéraires, feuilletons historiques ou séries policières de prestige.

3 — Les coproductions ORTF-sociétés privées qui sont de loin les plus nombreuses parmi les fictions françaises à épisodes. La réalisation est confiée à des sociétés privées spécialisées, bien que leur financement soit essentiellement assuré par l'office. Ce sont pourtant ces coproductions qui sont les plus mal perçues à l'intérieur de l'ORTF, le secteur privé étant considéré comme une atteinte au monopole de production et la "dénationalisation", redoutée par les syndicats et les personnels de production. D'autre part, ce sont aussi elles qui attirent le plus les foudres de la critique car elles touchent surtout les *fictions* "grand public" (dont les feuilletons découpés en épisodes de 13 à 15 minutes) qui supposent le plus souvent un tournage rapide, l'utilisation de techniques plus légères en raison des nombreux "extérieurs" (16 mm) et des sujets plus modestes parfois jugés démagogiques. Le feuilleton souffre d'une telle mauvaise image, que Stelio Lorenzi lui préfère même l'appellation "*oeuvre longue* " pour désigner **Jacquou le Croquant** (1969).

Jérôme Bourdon (op. cit., p. 64) note toutefois que la *fiction à épisodes* est un *genre télévisuel* dont l'importance ne se limite pas aux querelles qu'elle provoque. Placée à un moment décisif dans la grille des programmes, il est aussi, comme le précise Bourdon, symptomatique d'une évolution de la conception même du programme, le souci d'agencement devenant capital dans les années soixante. L'organisation de la grille en "rendez-vous" va

d'ailleurs s'accroître avec l'arrivée de la deuxième chaîne, symbolisée en quelque sorte par les *fictions sérielles* et *feuilletonesques* qui pour les unes, proposent de retrouver un personnage connu à horaires réguliers et pour les autres, de suivre chaque jour (ou chaque semaine) à la même heure une histoire tronçonnée en épisodes. « Après la dramatique du mardi soir », précise Bourdon, « après le journal télévisé, dont l'heure oscille entre 19 h 45 et 20 h 45 pendant plusieurs années avant de se fixer à 20 heures, c'est autour du feuilleton que des habitudes de programmation se prennent : outre le 15 minutes d'avant le journal (...), présent cinq jours sur sept toute l'année en 1963, on trouve un "26 minutes" pour enfants, d'origine américaine ou britannique programmé vers 18 heures-18 h 30 le jeudi (...). Le feuilleton familial du dimanche soir, de 15 minutes d'abord apparaît en 1957 (avec *Le tour de France de deux enfants*) disparaît en 1959 et revient en 1960, avec une durée de 30 minutes » (ibid.).

Comme nous l'indiquent les remarques qui précèdent, *feuilletons* et *séries* se distinguent donc d'une part en fonction des *genres diégétiques* auxquels ils appartiennent, et Jérôme Bourdon note lui aussi que les fictions sérielles et feuilletonesques françaises des premières années d'essor couvrent « tout le spectre des genres » (ibid.). Ainsi *Le tour de France de deux enfants* (William Magnin, 1957) est-il l'adaptation d'un classique d'un feuilleton de la littérature "civique" du XIXe siècle ; *L'inspecteur Leclerc* (1962), une série policière autour d'un caractère principal ; *Le temps des copains* (Robert Guez, 1961), un feuilleton contemporain "d'atmosphère" qui évoque divers milieux ; *Janique Aimée* (Jean-

Pierre Dessagnat, 1963), un feuilleton sentimental ; et Thierry la Fronde (Robert Guez et Pierre Goutas, 1963), un feuilleton "historique" médiévale⁸⁴.

D'autre part, *feuilletons* et *séries* se distinguent également par la *périodicité* (quotidienne ou hebdomadaire) et la *durée* (13 à 15 minutes, 25 à 30 minutes ou 50 à 60 minutes) de leurs épisodes.

Un tableau simple devrait d'ailleurs nous permettre de mieux voir le rapport existant entre la *forme*, la *durée* et la *programmation* (périodicité et place dans la grille des programmes) des premières *fictions à épisodes* de la télévision française, et de mettre ainsi en évidence l'existence de différents *formats* parmi l'ensemble des épisodes diffusés dans les années soixante. Considéré de cette façon, le *format* d'un épisode résulte donc de la triple conjonction de sa *forme syntaxique*, de sa *stratégie de programmation* et de sa *durée* ⁸⁵.

84 - Nous avons également relevé plus haut l'existence de *feuilletons* et *séries* français fantastiques ou de science-fiction.

85 - La notion de *format* est d'une utilisation fort délicate pour avoir été convoquée lors de l'étude de différentes formes artistiques (de la peinture au cinéma en passant par la littérature) et nous sommes conscients que la définition que nous en donnons ici n'est ni la seule ni sans doute la plus pertinente qui soit. Toutefois, elle nous semble la mieux appropriée à s'appliquer aux épisodes des *fictions sérielles* et *feuilletonesques* de la télévision.

Formats des premières fictions à épisodes de la télévision française:

	quotidien		hebdomadaire	
	journée	soirée	journée	soirée
feuilleton	13-15 mn 25-30 mn	25-30 mn		25-30 mn 50-60 mn
série			25-30 mn	25-30 mn 50-60 mn

L'étude du tableau qui précède nous permet d'apporter quelques précisions supplémentaires sur les premières *fictions à épisodes* de la télévision française et de dégager un certain nombre de paramètres propres à distinguer ces *fictions* .

Dans un premier temps, il nous faut en effet constater que certaines des cases de ce tableau sont vides, ce qui signifie qu'à cette époque, *feuilletons* et *séries* suivent des *logiques de programmation* différentes : alors que les premiers semblent d'avantage se prêter à une fréquence de diffusion quotidienne, les épisodes des secondes ne sont diffusés que toutes les semaines, voire toutes les deux semaines ou tous les mois⁸⁶. La raison de ces différences de *logiques programmationnelles* réside peut-être dans

86 - Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cela n'est plus le cas de nos jours où certaines *séries* (les *sitcoms* par exemple) et certains *feuilletons* (les *soap operas*) bénéficient d'une programmation quotidienne alors que d'autres sont diffusés de façon hebdomadaire, bimensuelle ou mensuelle.

le fait que ces premières *fictions à épisodes* de la télévision française sont plus "standardisées" qu'elles ne le sont aujourd'hui. Nous entendons par là que la distinction syntaxique entre *feuilletons* et *séries* télévisuels est dans les années soixante plus marquée qu'aujourd'hui, en ce sens que le terme *feuilleton* désigne toujours un long récit découpé en plusieurs épisodes, tandis que le terme *série* renvoie à des récits unitaires qui mettent en scène des personnages récurrents dont les caractères et les interrelations sont donnés une fois pour toute et ne subissent pratiquement aucune évolution d'un épisode à l'autre⁸⁷. De cette façon, le *feuilleton* qui joue sur l'attente des téléspectateurs se doit de ne pas faire durer le suspense trop longtemps s'il veut que le public n'éprouve pas quelques difficultés à se replonger dans l'histoire. En revanche, les différents épisodes de la plupart des *séries* de cette époque supportent fort bien d'être vus à des intervalles plus importants. Il est même possible de penser que la programmation quotidienne d'une série telle *L'inspecteur Leclerc* aurait fini par lasser les téléspectateurs tant les structures narratives et sémiotiques de ses épisodes sont proches⁸⁸.

L'observation de ce tableau nous permet d'autre part de voir que les *feuilletons télévisuels* des années soixante comptent

87 - Comme nous allons le voir dans le chapitre trois, les choses sont bien différentes de nos jours où la *frontière syntaxique* entre *feuilleton* et *série* est de plus en plus floue. La fiction à épisodes *Le Prisonnier* (Patrick Mac Gohhan, 1968) fut sans doute l'une des premières à hybrider ces deux *formes syntaxiques* .

88 - Cela est vrai aujourd'hui encore pour des séries telles que *Columbo*.

d'avantage de *formats* différents que les *séries* . En effet, si l'on ne considère que deux *stratégies de programmation* , l'une quotidienne l'autre hebdomadaire, et indépendamment du fait qu'il s'agisse d'une programmation en journée ou en soirée, nous relevons quatre *formats* différents pour les épisodes de *feuilletons* (quotidien 13-15 mn, quotidien 25-30 mn, hebdomadaire 25-30 mn et hebdomadaire 50-60 mn) contre deux seulement pour ceux des *séries* (hebdomadaire 25-30 mn et hebdomadaire 50-60 mn)⁸⁹. Cela s'explique non seulement comme nous venons de le voir, par le fait qu'à cette époque aucune *série* n'est diffusée de façon quotidienne à la télévision française, mais aussi par le fait qu'il existe alors trois durées différentes pour les épisodes des feuilletons : 50-60 minutes, 25-30 minutes et 13-15 minutes, durée spécifiquement française comme nous l'avons noté plus haut. Si l'on s'en tient à ce dernier exemple, il est aisément compréhensible qu'une telle durée peut difficilement s'appliquer aux épisodes d'une *série* dans la mesure

89 - Il nous faut également préciser que si nous voulons appliquer la notion de *format* aux *fictions à épisodes* et non plus aux *épisodes* eux-mêmes, une autre composante doit entrer en ligne de compte : celle du nombre total d'épisodes que comporte chacune d'elles. Pour définir les différents *formats* des *fictions à épisodes* , il nous faudra alors, comme nous le ferons au chapitre trois, les classer non seulement en fonction de leurs *formes syntaxiques* , de leurs *fréquences de diffusions* et de la *durée de leurs épisodes* , mais aussi en fonction du *nombre de ces épisodes* . Nous verrons ainsi qu'il y a aujourd'hui beaucoup plus de *formats feuilletonesques* que de *formats sériels* .

où ces derniers sont tenus à l'unité diégétique c'est-à-dire qu'ils doivent livrer un récit complet et non simplement un fragment de récit⁹⁰ comme le font les épisodes des *feuilletons*. Treize ou quinze minutes ne suffisent donc pas à la télévision de l'époque pour raconter une histoire complète, d'autant que rappelons-le, la première *fiction télévisuelle* française, qu'elle soit *unitaire*, *feuilletonesque* ou *sérielle*, repose essentiellement sur le texte et sur les échanges verbaux entre des acteurs souvent issus du théâtre. Autrement dit, cette fiction qui privilégie la parole au détriment de l'action, se caractérise souvent par la lenteur de ses récits. En revanche, cette durée s'applique fort bien aux épisodes de certains *feuilletons*, à condition, comme nous l'indique le tableau, que leur diffusion soit quotidienne.

Comme on le voit, cette dernière remarque met en évidence l'existence d'un rapport entre la *durée* des épisodes des *fictions feuilletonesques* ou *sérielles* et la *logique de programmation* qui les caractérise. Ainsi, si l'on choisit de s'intéresser à l'exemple du *feuilleton*, on peut remarquer que les épisodes de courte durée (entre 13 et 15 minutes) sont généralement programmés quotidiennement et en journée alors que ceux de longue durée (entre 50 et 60 minutes) sont diffusés en soirée selon une logique hebdomadaire. Deux raisons sont susceptibles

90 - Nous insistons une fois de plus sur le fait que cette observation n'est valable que jusque dans le milieu des années soixante et nous verrons dans le chapitre trois qu'aujourd'hui un épisode de *série* peut apparaître comme étant à la fois un *récit unitaire* et le fragment (ou l'*occurrence*) d'un *macro-récit*.

d'expliquer cette constatation. Tout d'abord les épisodes courts qui ne livrent au téléspectateur qu'un nombre réduit d'éléments du récit global, se doivent d'être diffusés avec une fréquence supérieure aux épisodes longs (au cours desquels le récit est d'avantage développé) sous peine que le public oublie l'état d'évolution de l'intrigue d'un épisode à l'autre. Ensuite, il semble que les *fictions* de courte durée s'accommodent mal de la diffusion en soirée, cet espace de la grille des programmes correspondant au moment privilégié où la famille, reconstituée après une journée de travail et dégagée des obligations ménagères, dispose de temps à consacrer aux loisirs domestiques. Ainsi, films de cinéma et *fictions télévisuelles longues* seront-ils diffusés de préférence à un moment où l'attention du téléspectateur peut être retenue sur une longue durée (ce qui n'est pas en journée). C'est d'ailleurs pour une raison semblable que les épisodes des fictions destinées aux enfants, dont la capacité d'attention est beaucoup plus réduite, sont de courte durée (13-15 minutes et 25-30 minutes).

Les observations qui précèdent nous permettent, en partant des premiers *programmes fictionnels* de la télévision française, de mettre en évidence un certain nombre de critères susceptibles de distinguer, de définir et de classer les *différents types de fictions télévisuelles*.

Tout d'abord, nous avons pu voir que les *émissions fictionnelles* de la télévision se répartissent dès les premiers temps, selon leurs formes *syntaxiques*, dans les trois catégories distinctes que sont la *dramatique* (ou fiction unitaire), la *série* (ou fiction sérielle) et le *feuilleton* (ou fiction feuilletonesque). Si l'on a

démontré plus haut que la *fiction* était une *catégorie* ou un *genre télévisuel* parmi d'autres, nous pouvons désormais considérer la *dramatique*, le *feuilleton* et la *série* comme étant *les trois genres de la fiction télévisuelle* ou plus exactement, comme nous le verrons au chapitre suivant, *les trois formes naturelles de la fiction télévisuelle* ⁹¹.

D'autre part, à l'intérieur de chacun des *genres fictionnels télévisuels* que nous venons de citer, des distinctions s'opèrent d'emblée en fonction de *l'origine du récit* (adaptation ou scénario original), du *genre diégétique* (policier, historique, fantastique, etc.), du *format* (durée de la narration + logique programmationnelle) et de la *destination* (type de public concerné) de chaque *fiction*. Enfin, comme nous le verrons également dans le chapitre qui suit, d'autres distinctions, d'ordres *esthétique* et

91 - On aura sans doute remarqué que les termes de *catégorie*, *genre* et *forme naturelle* ont été utilisés jusqu'ici sans avoir été clairement définis et parfois même de façon peu rigoureuse. Nous allons remédier à cela dès le début du chapitre suivant. Toutefois, nous pouvons déjà préciser que nous continuerons à utiliser le terme *catégorie* dans son acception la plus large, c'est-à-dire afin de désigner tout groupe (d'émissions) formé d'objets ayant un ou plusieurs points communs (sémantique, syntaxique, narratif, etc.). Par ailleurs, bien que considérant depuis le début de cette étude la *fiction* en tant que *genre télévisuel*, nous distinguerons à l'intérieur de celle-ci deux *types idéaux* (*fiction singulière* et *fiction plurielle*), *trois formes naturelles* (*téléfilm*, *feuilleton* et *série*) et de nombreux *genres fictionnels télévisuels* issus de chacune de ces *trois formes*.

narratif cette fois, sont elles aussi au centre du problème de la classification des *fictions télévisuelles* .

Par souci de précision et de rigueur scientifique, il nous faudra donc prendre en compte tous ces paramètres dans notre tentative d'élaboration d'une *théorie des genres fictionnels de la télévision* , et ne pas nous contenter d'étudier les trois *formes naturelles* ou *genres principaux* de la fiction télévisée. En revanche, appréhendées en tant que *types idéaux de la fiction télévisuelle* , *fictions uniques* et *fictions plurielles* , après qu'elles auront été clairement définies, serviront non seulement de point de départ à notre démonstration, mais aussi de référence tout au long de celle-ci.

CHAPITRE TROIS

TELEFILM, FEUILLETON, SERIE :

LES TROIS "FORMES NATURELLES" DE LA FICTION

TELEVISUELLE ACTUELLE

3.1. — FICIONS SINGULIERES ET FICIONS PLURIELLES

Comme nous l'avons constaté dans les pages qui précèdent, l'examen attentif des *classifications génériques exogènes* (presse spécialisée, recherches des historiens et des spécialistes de la communication) et *endogènes* (grilles de programmes, discours des chaînes) des émissions diffusées à la télévision française, démontre clairement que les *fictions télévisuelles*¹ ne sont actuellement classées qu'en trois catégories : le *téléfilm* (ou *fiction unitaire* ou *unique*), le *feuilleton* (ou *fiction plurielle feuilletonesque*) et la *série* (ou *fiction plurielle sérielle*), et non en *genres diégétiques* multiples répondant à un ensemble d'usages et de règles formelles, thématiques ou relatives au contenu, comme c'est le cas pour les films de cinéma. Cette classification, nous l'avons déjà dit, regroupe donc les *fictions télévisuelles* en fonction de leurs *formes syntaxiques*, ou si l'on préfère, selon qu'elles développent *une narration unique et courte* (c'est le cas de la *dramatique* et du *téléfilm*) ou *une narration plurielle*, c'est-à-dire *longue et fractionnée* dans le cas du *feuilleton* et *courte et répétée* dans le cas de la *série*.

Cette classification dichotomique basée sur la relation

1 - Rappelons que nous considérons comme *fictions télévisuelles*, l'ensemble des *émissions fictionnelles conçues et réalisées pour la télévision* et diffusées par elle. Nous les avons distinguées des *fictions télévisées* que nous avons définies comme étant *l'ensemble des fictions (télévisuelles ou non) programmées et diffusées à la télévision*.

d'opposition entre *fictions uniques* et *fictions plurielles*, si elle n'est peut-être pas la plus pertinente, possède au moins le mérite de mettre en évidence l'une des principales caractéristiques de la fiction télévisuelle qui est précisément de proposer aux téléspectateurs, à la fois des *récits fictionnels brefs et singuliers* — c'est-à-dire uniques, voir isolés — et des *récits fictionnels longs et itératifs ou fractionnés* mais dont chaque fragment est souvent ramené par le découpage en épisodes à une brièveté plus importante que celle des premiers.

Ces différentes observations nous autorisent donc à penser que les *trois catégories de la fiction télévisuelle*² que sont le *téléfilm* (et avant lui la *dramatique*), le *feuilleton* et la *série*, peuvent être considérées comme étant les trois principaux *genres fictionnels* de la télévision. Pour être plus précis, nous dirons qu'il n'existe à la télévision que deux *types de fictions* distincts, les unes *singulières* qui sont aujourd'hui désignées par le *terme générique téléfilm*, les autres *plurielles*, divisées en fonction de leurs *formes syntaxiques* et qui se répartissent dans les deux autres *genres fictionnels* que sont le *feuilleton* et la *série*.

Dans un article intitulé "Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la

2 - Catégories principales qui sont elles-mêmes subdivisibles en plusieurs sous-catégories, comme nous allons le voir un peu plus loin (3.2.).

sérialité ?”³, Noël Nel met en évidence certaines caractéristiques sémiologiques du *feuilleton* et de la *série* et précise qu’ « il n’existe que deux manières de créer à la télévision le téléfilm ou la fiction à suite »⁴ : la *mise en feuilleton* (“opération de dilatation et de complexification de la diégèse”, “étirement syntagmatique du récit qui conserve l’écoulement inéluctable du temps”) et la *mise en série* (“opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles d’un héros permanent ou d’un horizon de référence, cadre mémoriel constant”). Cependant, les choses ne sont pas aussi simples qu’il y paraît et N. Nel ne se trompe pas lorsqu’il affirme que de nos jours « *sitcom*, *soap opera* et *telenovela* peuvent jouer à brouiller les frontières des deux territoires » (loc.

3 - Nel (Noël), **Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ?**, in *CinémAction* N° 57 : “les feuilleton télévisés européens”, Corlet/Télérama, octobre 1990, pp. 64-65.

4 - Contrairement à Noël Nel, nous ne parlerons pas de “téléfilm à suite” dans la mesure où comme nous l’avons dit, nous considérons pour notre part le terme *téléfilm* comme servant à désigner la *fiction unitaire*, c’est-à-dire celle qui n’est ni fragmentée, ni répétée. Quand bien même une *fiction télévisuelle* serait diffusée en trois fois (ou plus) ou connaîtrait une suite, nous ne parlerions plus de *téléfilm* mais de *feuilleton* ou de *série* en trois épisodes (ou plus). Nous parlerons toutefois de *téléfilm en deux parties* lorsque nous voudrions nommer une *fiction télévisuelle* diffusé en deux segments d’égale durée sans qu’un suspense soit volontairement ménagé entre segments.

cit., p. 65) délimités par le *feuilleton* et la *série*. Nous allons donc tenter ici de reprendre l'analyse là où l'auteur l'a arrêtée, en dégagant les *caractéristiques syntaxiques* de toutes les *formes fictionnelles* diffusées par la télévision française afin de pouvoir les constituer en *genres*. Nous engageant dans la voie ouverte par Noël Nel, nous aborderons donc à sa suite la *notion de sérialité* comme étant au centre de la *classification générique des fictions télévisées*, et nous nous demanderons à notre tour « quels sont les éléments clés de la sérialité ? » (loc. cit., p. 62).

Si en 1984, Jean Bianchi remarquait déjà que le vocabulaire n'était pas « parfaitement fixé pour désigner les oeuvres de fiction produites pour la télévision »⁵, il nous faut admettre que près de quinze ans plus tard, les choses ne semblent pas avoir tellement changé. Toutefois il constate comme nous que « deux familles de produits se laissent assez bien différencier. D'un côté les dramatiques (ou *téléfilms*, ou *téléromans*), fictions qui bouclent sur elles-mêmes, et dont le format est habituellement celui d'un film de cinéma (90 minutes environ), parfois plus long, mais alors découpé pour la diffusion en petit nombre d'unités de 90 minutes (on parle

5 - Bianchi (Jean), *Dallas, les feuilletons et la télévision populaire, Etudes*, février 1984, repris dans *Les registres de la téléculture*, in les *Dossier de l'audiovisuel* N° 16 : "Feuilletons et séries", novembre-décembre 1987, INA/La Documentation Française, p. 12.

alors de *mini-série*) »⁶. Face à ce qu'il nomme les *dramatiques* — terme auquel nous préférons celui de fictions unitaires, la *dramatique* désignant comme nous l'avons montré une forme fictionnelle historiquement marquée et aujourd'hui disparue —, J. Bianchi distingue « les fictions à *suite* (par continuité des intrigues d'un épisode à l'autre, par permanence du même héros principal dans des situations chaque fois redéfinies...), donc conçues comme séries longues ou feuilletons, jouant un rôle structurant dans les grilles de programmes, et diffusées quotidiennement (formats courants : 13,28, ou 52 minutes) ou hebdomadairement (environs 50 minutes) à la même heure » (ibid.). Pourtant, rien dans le vocabulaire classificatoire des deux catégories distinguées par Jean Bianchi ne permet de mettre en évidence ces remarques concernant le *format* des *fictions à suite* .

La première chose que nous devons doré et déjà admettre est donc que les fictions télévisuelles ne peuvent plus aujourd'hui se contenter d'une répartition dans les trois *genres* distingués aux origines de la télévision (*téléfilm* , *feuilleton* et *série*). Même les *dénominations génériques* récentes que sont la *sitcom* , le *soap opera* , la *saga* et la *telenovela* n'y suffisent plus, et des termes restent à inventer si nous voulons désigner avec précision chaque type de *fiction télévisuelle* et remédier ainsi au vide sémantique observable actuellement.

Depuis quelques temps, nous assistons en effet à

6 - Dans la suite de ce chapitre ainsi que dans notre chapitre cinq, nous reviendrons plus en détails sur ce phénomène de mise en feuilletons des fictions unitaires.

l'émergence de *fictions* qui semblent tendre vers un compromis presque "parfait" entre la série et le feuilleton. Ainsi, certaines *fictions sérielles* à l'image de **Code Quantum** ou **Slider**, sont-elles constituées d'épisodes narrant les aventures de personnages récurrents et possédant une unité diégétique propre, bien que la fin de chacun de ces épisodes annonce le début de l'épisode suivant, créant l'attente chez le téléspectateur comme le ferait un *feuilleton*. D'autres *fictions* quant à elles, apparaissent comme étant des *feuilletons* dont chaque épisode possède une unité diégétique propre. C'est le cas par exemple d' **Urgences** ou de **New York Police Blues**. Bien que ces compromis entre *série* et *feuilleton* ne soient pas nouveaux et remontent aux années soixante, il semble intéressant d'observer de quelles façons ils tendent aujourd'hui à se diversifier et à se complexifier.

Si nous voulons résumer ce que nous venons de dire, nous pouvons affirmer que la *fiction télévisuelle*, si elle est constituée comme nous allons le voir d'un nombre réduit de genres, n'est en aucun cas réductible aux seules catégories du téléfilm (fiction télévisuelle unitaire), du *feuilleton* (forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur) et de la *série* (forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre). En fait, en empruntant la formule de Goethe reprise par Karl Viëtor dans **Théories des genres littéraires**⁷, nous considérerons plutôt ces trois

7 - Viëtor (Karl) *L'histoire des genres littéraires*, ni "Théories des genres", Seuil, coll. Points, Paris, 1986, p. 11

catégories comme étant les trois "*formes naturelles*" de la *fiction télévisuelle* dont la définition permettra sans doute d'apporter quelques éléments propres à définir une *typologie des genres fictionnels télévisuels* .

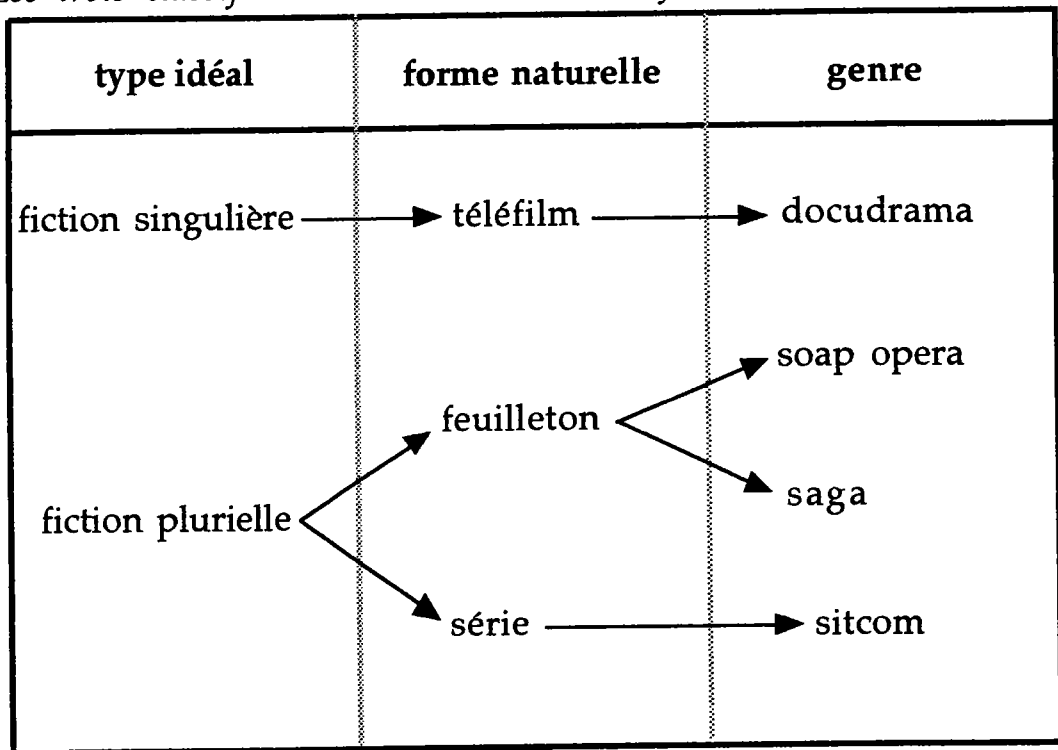
Pour plus de clarté, il semble qu'une mise au point sémantique s'impose avant de poursuivre plus avant cette étude. Comme nous avons pu le constater, il apparaît que les fictions conçues pour la télévision sont dans un premier temps classables en ce que nous nommerons les *deux types idéaux de la fiction télévisuelle*, selon que ces fictions sont *singulières* (au sens d'unique) ou *plurielles* .

Dans un second temps, elles peuvent être réparties en fonction de leurs *formes syntaxiques* dans ce que nous avons appelé les *trois formes naturelles de la fiction télévisuelle* que sont le *téléfilm* , le *feuilleton* et la *série* .

Enfin, il est également possible de regrouper les *fictions télévisuelles* dans *plusieurs genres fictionnels* en fonction de leur *degré de sérialité* mais aussi en fonction du *type d'images* qu'elles mobilisent (fictionnel, fictionnel + factuel, fictionnel + virtuel ou fictionnelle + factuelle + virtuel). Comme on peut s'en rendre compte, la notion de *genre fictionnel télévisuel* telle que nous l'envisageons ici se situe donc au confluent des deux *paramètres définitoires* que sont le *type de logique de production* et le *mode de représentation* développés par les différentes *fictions* . Les termes *saga* , *telenovela* , *sitcom* ou *soap opera* évoqués plus haut seront donc considérés comme étant quelques-uns des *termes génériques* permettant de désigner certaines *fictions télévisuelles* .

Ces dernières précisions peuvent du reste être consignées dans une sorte d' "arborescence incomplète"⁸ qui pourra toutefois nous servir de point de départ à l'élaboration d'une *typologie des genres fictionnels de la télévision* . Les trois niveaux que nous avons mis en évidence, bien qu'hétérogènes, ont au moins l'avantage de clarifier et de résumer les choix sémantiques que nous avons opérés et de faire le point sur les trois classifications possibles et successives de la *fiction télévisuelle* .

Les trois classifications successives de la fiction télévisuelle :



⁸ - Cette arborescence a uniquement valeur d'exemple et ne cherche en aucun cas à être exhaustive. Si la colonne consacrée à la répartition des fictions en *genre* est pour le moment volontairement incomplète, nous tenterons d'y remédier plus loin.

Comme nous le confirme ce tableau, c'est le *type idéal* de chaque fiction télévisuelle qui en détermine le *genre*. A chacune des trois *formes* correspond en effet un certain nombre de *genres* dont l'étude ne sera possible que si l'on définit préalablement avec précision les notions de *fiction unitaire*, *mise en feuilleton* et *mise en série*.

3.1.1. — LA FICTION UNITAIRE

Des deux *types idéaux de la fiction télévisuelle*, la *fiction unitaire* (que nous avons aussi nommée *singulière*) est sans doute celle dont la définition pose le moins de problèmes. Cela est avant tout dû au fait qu'elle ne génère, comme nous venons de le constater, qu'une seule *forme naturelle* de fiction : le *téléfilm*. Historiquement, ce dernier succède progressivement à la *dramatique en direct* qu'il finit par remplacer définitivement vers le milieu des années soixante. En ce sens, nous pouvons donc affirmer que le *téléfilm* est la *forme moderne et unique de la fiction unitaire*. Cela ne fut pas toujours le cas dans la mesure où la télévision française connut au début des années soixante, une période de transition où *dramatique* et *téléfilm* ont cohabité quelques temps avant que la *fiction en direct* ne disparaisse totalement des écrans.

Dans son *Histoire de la télévision sous de Gaulle* (1990, pp. 201-203), Jérôme Bourdon évoque cette période de mutation de la *fiction unitaire* que connut la télévision française il y a plus de trente ans. L'historien explique en outre que la disparition du *direct*

dans le domaine dramatique n'est pas seulement un phénomène technique. « Sans le direct », précise-t-il (op. cit., p. 201), « l'émission n'est plus cet avion que seul le réalisateur peut faire décoller ». Continuant à filer cette métaphore aérienne dont il explique qu'elle fut souvent appliquée aux réalisateurs de la première époque de la télévision française, J. Bourdon indique que le différé fait du réalisateur « l'équivalent d'un conseiller technique au sol, le vol lui-même étant assuré par des automatismes » (ibid.). En d'autres termes, le remplacement de la *dramatique* par le *téléfilm* fait disparaître pour les dirigeants et les directeurs des programmes, l'obstacle essentiel à la maîtrise du programme que représente jusqu'au milieu des années soixante la suprématie et la "toute puissance" des réalisateurs⁹.

La mort du direct dramatique, précise encore Jérôme Bourdon, mine aussi le débat conduit par André Frank et certains critiques sur la spécificité télévisuelle. En effet, « sur film ou sur magnétoscope, même si l'on glose sur la taille de l'écran et les conditions de réception, il est difficile de nier que la télévision se rapproche du cinéma à domicile » (op. cit., p. 202). Cette remarque est susceptible de nous permettre une première approche de la fiction télévisuelle unitaire en temps qu'équivalent télévisuel du film de cinéma. En gommant de la fiction sa spécificité télévisuelle liée à la réalisation en direct, il semble en effet qu'à travers le *téléfilm*, la télévision se soit définitivement affranchie du modèle théâtral pour

9 - Rappelons que la première époque de la *fiction télévisuelle* fut aussi appelée "la télévision des réalisateurs", ce qui en dit long sur le pouvoir que possédaient ces derniers au sein de la RTF.

se rapprocher du modèle cinématographique.

Enfin et peut-être surtout, le *téléfilm*, fiction unitaire en différé, ne permet plus de cimenter une solidarité technique entre les réalisateurs et les personnels de production comme le faisait le direct, d'autant que ces derniers, « intégrés dans un statut, se sentent partie intégrante et solide de l'institution. Les réalisateurs des films¹⁰ savent combien il est difficile d'asseoir leur autorité sur l'équipe qui ne leur est pas — ou plus — dévouée corps et âme durant les répétitions et la diffusion. Tous les tournages n'en souffrent pas. Mais un élément objectif du pouvoir des réalisateurs disparaît » (ibid.). Comme nous pouvons le constater, la disparition de la fiction en direct entraîne donc une dévaluation du statut du réalisateur, qui progressivement, est contraint de s'effacer devant sa réalisation. Nous entendons par là que dans bien des cas, la *fiction télévisuelle unitaire* est reçue — et parfois même présentée — comme étant l'oeuvre de l'institution télévisuelle elle-même et non plus celle d'un créateur identifiable.

10 - On voit ici que Jérôme Bourdon n'emploie à aucun moment le terme *téléfilm* lui préférant celui plus général de *film*. Pour notre part, nous utiliserons le vocabulaire aujourd'hui en vigueur, en précisant tout de même que la généralisation de l'emploi du mot *téléfilm* comme terme classificatoire endogène et exogène permettant de désigner la fiction télévisuelle unitaire est un phénomène relativement récent. Il semble en effet que son emploi ne soit devenu courant que vers la fin des années soixante-dix, période avant laquelle il était encore en concurrence avec des termes tels que *télécinéma*, *télé-roman* ou encore *film de télévision*.

Cependant, J. Bourdon constate que le pouvoir des grands réalisateurs demeure une donnée permanente tout au long des années 1958-1969. « Les facteurs de changement sont là », explique-t-il (ibid.), « mais leur effet est comme retardé. Réduits à des individualités, les producteurs (...) apparaissent autant comme des complices que comme des concurrents. De même, ni les programmeurs ni les "gestionnaires" ne fondent un nouveau groupe professionnel susceptible de briser définitivement la souveraineté du réalisateur ». Pour l'historien de la télévision, cela s'explique une fois de plus par le "soutien critique" que reçoivent encore à cette époque les téléastes¹¹. « Il ne s'agit pas seulement des articles favorables aux oeuvres des réalisateurs, mais d'un processus social et culturel qui touche toute la télévision. Le chiffre d'audience n'est pas encore la source de légitimité essentielle. Si les débats sur la spécificité se sont appauvris, la reconnaissance des oeuvres télévisuelles est perçue par les dirigeants comme un élément essentiel de réussite, pour la télévision et pour eux-mêmes» (op. cit., pp. 202-203). Pourtant, les réalisateurs n'ont pas contribué à conforter ce soutien intellectuel de la critique, car à en croire l'auteur, redoutant parfois les dangers de la réalisation en direct, ils n'ont jamais véritablement adhéré aux théories sur la spécificité de la fiction télévisuelle.

11 - Nous emploierons le terme de *téléaste* en référence à celui de *cinéaste*, pour désigner les créateurs d'oeuvres fictionnelles télévisuelles, comme le fit avant nous Christian Bosséno (*La télévision « défendue »*, in "200 téléastes français", *CinémAction* hors-série, Corlet/Télérama, 1989, pp. 13-18).

Jérôme Bourdon conclut en affirmant qu'à défaut de spécificité et de théoriciens véritables, « la télévision trouve peut-être des amateurs, des "téléphiles" qui vibrent devant Dom Juan et s'enthousiasment à l'idée de transmettre le patrimoine » (op. cit., p. 203). C'est donc vraisemblablement dans cette volonté de transmission du patrimoine littéraire (théâtral ou romanesque) par l'entremise de l'adaptation, qu'il faudrait chercher la spécificité télévisuelle du *téléfilm*. Comme le souligne encore J. Bourdon (ibid.), la télévision de l'époque puise sa légitimité « dans des ambitions "hautes", que finit par partager, quoi qu'il en ait de ses revendications de télévision "grand-public" et "industrielle", Claude Contamine », directeur général adjoint de l'ORTF de 1964 à 1967 réputé pour son autoritarisme et son conservatisme. « Les "sondages" et la "rentabilité" sont des notions rejetées tant par le milieu professionnel que par la plupart des milieux culturels où ces dirigeants ont été formés » (ibid.). Pour l'historien, c'est la diffusion le 6 novembre 1965 de **Dom Juan ou le festin de pierre** de Marcel Bluwal, qui marque le moment fort de cette ambition. Considérée par beaucoup comme étant le "chef-d'oeuvre" de Marcel Bluwal, cette adaptation de la pièce de Molière dans laquelle Michel Piccoli est Dom Juan ; Claude Brasseur, Sganarelle et Anouk Ferjak, Elvire, est certainement la première fiction télévisuelle française à consacrer le *téléfilm* en tant que *forme fictionnelle spécifique à la télévision*. Pour les critiques de l'époque comme pour les historiens actuels, cette spécificité réside dans le fait que cette oeuvre fut capable mieux que n'importe quelle *dramatique en direct*, d'opérer une véritable synthèse de théâtralité et de réalisme cinématographique.

Dans notre chapitre cinq, nous reviendrons de façon beaucoup plus détaillée sur ce qui fait réellement la spécificité de la *fiction télévisuelle unitaire*. Toutefois, il nous est déjà possible d'esquisser quelques-unes des grandes lignes de ce type fictionnel.

Comme nous avons pu le voir, le *téléfilm* n'a pu remplacer la *dramatique* sans s'attirer les foudres de la critique, que parce qu'il fut immédiatement capable de se distinguer du film de cinéma dont on redoutait qu'il ne soit qu'une forme dégradée (réalisé avec moins de moyens que lui, diffusé sur de petits écrans à la définition imparfaite, etc.). Si l'on suit cette logique, il nous faut bien accepter le fait que ce n'est pas le *direct en lui-même* qui jusque dans le milieu des années soixante caractérise la *fiction télévisuelle unitaire*, mais plutôt le *direct dans la fiction en tant que marque télévisuelle spécifique* permettant à la télévision d'avoir un mode d'expression fictionnel basé sur le rapprochement entre théâtre et cinéma qui lui est propre. Le *direct* ayant commencé à désertier la fiction dès le début des années soixante, il fallait donc que celle-ci puisse continuer à se distinguer du film de cinéma tout en cessant d'invoquer le parrainage scénique théâtral de la *dramatique vidéo*.

Contrairement à René Prédal¹², nous ne croyons pas qu'avec le téléfilm « la "spécificité" d'une fiction télévisuelle a disparu » au profit du modèle cinématographique, mais pensons plutôt que de compromis entre théâtre et cinéma (*dramatique*), la *fiction télévisuelle unitaire* est peu à peu devenue un compromis

12 - Prédal (René), *Le statut actuel du téléfilm*, in *CinémAction TV 3* : "Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Corlet/Télérama, novembre 1992, p. 23.

entre roman et cinéma (*téléfilm*). En continuant d'accorder une grande importance au texte et aux dialogues, et en raison de son caractère intimiste lié pour partie à la petite taille des écrans, la *fiction télévisuelle* devient alors progressivement une sorte de prolongement audiovisuel du roman, qu'il s'agisse ou non d'une adaptation. Et même si elle continue à adapter des pièces de théâtre, la télévision ne se contente désormais plus de les médiatiser comme elle le faisait avec la *dramatique* , elle les rend "véritablement télévisuelles" en multipliant les décors, les tournages en extérieur (choses impossibles avec le direct) et en accordant un soin particulier au cadrage et au montage, à l'image du *Dom Juan* de Marcel Bluwal.

C'est semble-t-il pour toutes ces raisons que comme le constate Jérôme Bourdon (op. cit., p. 203), « la presse dans son ensemble, y compris la grande presse de programmes », continue malgré la disparition du direct de consacrer « une certaine tradition du travail dramatique », axée précise-t-il sur les émissions historiques, « tradition présente dans les autres télévisions mais très caractéristique de la télévision française ». Il conclut en disant que « si la variété, les séries (genres où le réalisateur est en retrait) drainent de l'audience, il en est de même pour *La caméra explore le temps* » (ibid.), indiquant par là que la qualité esthétique et scénaristique des *téléfilms* n'est pas nécessairement incompatible avec leur popularité. Pourtant cette dernière remarque nous permet déjà d'entrevoir certaines des limites de la *fiction unitaire* . En effet, comme nous allons le voir dans le sous-chapitre 5.1., il semble que si elle veut conserver sa spécificité, celle-ci est parfois contrainte de se défaire de la *logique éditoriale* de production qui la caractérise

pour se plier à la *logique de flot* propre au média télévisuel. **La caméra explore le temps**¹³ est en effet un bon exemple de ce que nous nommerons la *mise en paradigmes des fictions unitaires*, dans la mesure où sous ce titre sont regroupées des fictions uniques, qui n'ont aucun lien diégétique — ce qui les rend indépendantes les unes des autres — et qui ont toutes la même durée de représentation. Pourtant, en constituant ces émissions uniques en *collection*, c'est-à-dire en les regroupant sous un titre et un thème communs (la reconstitution historique) et en les programmant chaque mois dans la même "case" de la grille, la fiction télévisuelle se trouve en quelque sorte gagnée par une contagion sérielle inévitable liée au souci permanent de fidélisation du téléspectateur.

Enfin, il semble également que pour que la *fiction télévisuelle unitaire* puisse parfaitement occuper le créneau qui lui est dévolu entre théâtre et cinéma, celui du "romanesque audiovisuel", elle se doit également de développer une autre de ses particularités, liée cette fois au temps de la narration. Contrairement au film de cinéma, la *fiction télévisuelle* a en effet la possibilité de développer une intrigue sur une longue durée, ce qui la rapproche d'avantage encore du récit romanesque. Cependant, pour qu'un récit télévisuel long soit susceptible d'intéresser les téléspectateurs sans les lasser, on conçoit aisément qu'il se doit

13 - Notons que **La caméra explore le temps** sera supprimée des écrans en 1965 par Claude Contamine après neuf ans d'existence (réalisation en direct de 1957 à 1960). Il s'agit semble-t-il d'une mesure de rétorsion contre Stelio Lorenzi, l'un de ses animateurs avec Alain Decaux et André Castelot, accusé d'être l'instigateur des derniers mouvements sociaux de l'ORTF.

d'être tronçonné en deux ou trois parties qui seront diffusées sur plusieurs jours ou plusieurs semaines. Mais par cette opération de *feuilletonisation* ¹⁴, la fiction qui gagne en possibilités de développement narratif, perd en revanche son unicité.

Ces dernières remarques, bien qu'encore superficielles, nous montrent déjà combien la notion de fiction unitaire est difficile à cerner et nous permettent également d'entrevoir le caractère dominant voir contagieux des fictions plurielles.

3.1.2. — LES FICTIONS PLURIELLES

Jean Bianchi le constate avec une certaine ironie (loc. cit., p. 15) : il y a quelque chose de paradoxal dans le fait que la télévision la plus regardée, celle des *fictions à épisodes*, soit aussi celle qui est la moins étudiée. Bien que les choses semblent être sur le point de changer, il semble que ce relatif dédain affiché par certains chercheurs soit à mettre sur le compte de la mauvaise réputation que se sont forgés feuilletons et séries au cours des ans, accusés d'être des "sous-produits audiovisuels", des fictions télévisuelles "bas de gamme", voire de véritables "drogues douces". Pourtant, il semble que ce soit elles qui aujourd'hui représentent la véritable spécificité télévisuelle de la fiction. Ces considérations désuètes ne

14 - Nous osons ce néologisme disgracieux afin de pallier l'inexistence de substantif propre à désigner la *mise en feuilleton* des fictions télévisuelles. Ce terme fera écho à celui de *sérialisation* dont l'emploi est lui bien connu lorsqu'il s'agit de nommer la *mise en série* de certains récits.

doivent donc en aucun cas nous empêcher de les étudier, d'autant que ces oeuvres représentent actuellement près de 80 % du volume total de la fiction télévisuelle (environ 27,5 % pour les séries et 52,5 % pour les feuilletons).

Comme nous l'avons déjà noté plus haut, les *fictions télévisuelles* que nous avons qualifiées de *plurielles* peuvent être le produit de *deux types distincts de développements syntaxiques* : la *mise en feuilleton* et la *mise en série*. Avant de revenir plus en détails sur les phénomènes complexes de *sérialisation* et de *feuilletonisation* des fictions télévisuelles, nous entendons dans un premier temps aborder sommairement ces deux notions afin de tenter une première mise en évidence des différents *genres* (et *sous-genres*) *fictionnels* de la télévision.

Pour cela, il nous semble important de revenir quelques instants sur l'article de Noël Nel que nous avons cité au début de ce chapitre en faisant nôtre sa théorie selon laquelle il n'existe que deux manières de créer la *fiction à suite* ou *fiction plurielle* à la télévision : la *mise en feuilleton* et la *mise en série*.

La mise en feuilleton :

Comme N. Nel, nous dirons donc que la mise en feuilleton est « une opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps » (loc. cit., p. 64). Comme lui, nous pensons également que les formules de cet étirement diégétique qui génère « les fragments nommés épisodes » (ibid.) mais aussi parfois parties, époques ou chapitres, « affectent :

— le héros, dont le modèle est le pionnier dynamisé par la quête

(Thierry la Fronde, Janique Aimée), et qui va gagner en ambiguïté, jusqu'à être toujours prêt, comme Arsène Lupin, à la métamorphose; toujours travaillé, comme Vidocq¹⁵, entre Jekyll et Hyde ; bref une personnalité à facettes (Molière, Vinci...) dans la lignée de Frégoli ;

— le contexte, dont le modèle est la famille, et où la loi domestique sera en but à des drames villageois, régionaux ou nationaux, mobilisant ainsi territoires et foules ;

— une aventure livrée aux retournements ;

— bref une vision de monde glissant du drame domestique à la chronique, fresque ou odyssée » (ibid.).

Comme on le voit, la simple évocation des paramètres susceptibles d'être affectés par l'*étirement diégétique* dont parle N. Nel, laisse déjà entrevoir la multitude des *genres feuilletonesques* possibles à la télévision. S'il est vrai que quel que soit le nombre de ses épisodes, « le feuilleton construit un seul monde possible » et qu'il développe « un seul programme narratif de base, et porte en lui, implicite ou explicite, le procès de vieillissement » (loc. cit., pp. 64-65), il est vrai aussi que tous les *feuilletons* n'opèrent pas de la

15 - Nous tenons ici à opérer une petite mise au point sur les exemples choisis par Noël Nel. Si l'auteur cite le personnage d'Arsène Lupin en référence à **Arsène Lupin joue et perd** (Alexandre Astruc, 1980), seule adaptation télévisuelle *feuilletonesque* de l'oeuvre de Maurice Leblanc, l'exemple de Vidocq semble quant à lui être moins approprié dans la mesure où il s'agit là d'un personnage de *séries* (Vidocq en 1967 avec Bernard Noël dans le rôle titre et **Les nouvelles aventures de Vidocq** de 1971 à 1973 avec Claude Brasseur) et non de *feuilleton* .

même façon, et ce sont précisément ces différences qui vont nous permettre de distinguer les différents *genres* de la *forme feuilletonesque* .

Se référant à Francesco Casetti qui sous le terme de *palimpseste* , repère dans tout téléfilm¹⁶ le résultat d'opérations pratiques et symboliques issues de la dialectique même/différent, Noël Nel affirme que « feuilletons et séries sont tous deux des dispositifs de fabulation travaillés par la dialectique de l'identité/altérité mais ne le sont pas de la même façon » (loc. cit., p. 65). Alors que Casetti mentionne trois procès interdépendants de cette dialectique, applicable selon lui à l'ensemble des fictions télévisuelles (la répétition d'éléments de contenu et de schèmes formels ; la sérialisation, qui suppose le procès d'énumération de la somme (liste, collection) et le principe de similarité de la taxinomie ; la dilatation, ou jeu d'étirement/contraction du temps), Noël Nel précise lui que *feuilletons* et *séries* ont tous deux leurs invariants et leurs variations propres, et que le résultat de cette dialectique diffère de l'un à l'autre. Cela lui permet d'affirmer que le *feuilleton* est « une combinatoire d'éléments (invariants et variations) fondée sur la logique de l'enchaînement et de la dépendance, qui privilégie le temps, les processus, la généalogie ». Ce qui le conduit à penser que « sa rhétorique est sous l'emprise de la métonymie » (ibid.).

Nous reprendrons cette thèse en précisant toutefois que lors de la *mise en feuilleton des fictions télévisuelles* , *variations* et

16 - Casetti emploie le terme générique *téléfilm* afin de désigner la fiction télévisuelle dans son ensemble, ce qui rappelons-le n'est pas notre cas.

invariants semblent toucher des ordres de natures différentes. Empruntant (une fois de plus) à Noël Nel (ibid.) l'idée selon laquelle *identité* et *variabilité* peuvent être toutes deux de nature sémantique, spatiale, temporelle, narrative ou discursive¹⁷, il semble intéressant de voir de quelle façon elles affectent ces différents paramètres dans le cas de la *mise en feuilleton*. Si nous raisonnons de manière tout à fait empirique, sans pour l'instant nous appuyer sur des exemples précis, nous pouvons déjà avancer que les *variations du feuilleton télévisuel* peuvent être d'ordre *sémantique*, *temporel* et/ou *narratif*, tandis que les *invariants* seront plutôt à observer du côté de *l'espace diégétique* et/ou du *type de discours*. En d'autres termes, nous dirons comme Noël Nel que le processus de *feuilletonisation* est fondé sur « la logique de l'enchaînement et de la dépendance » (ibid.), en précisant que chaque *micro-diégèse* d'un *feuilleton* — quelle soit inférieure ou égale à un épisode —, est inévitablement reliée par un lien de causalité diégétique à la micro-structure qui la précède et à celle qui la suit. La *mise en feuilleton* permet donc grâce à la longueur du récit, à la multiplicité des personnages donnés et des situations possibles, un grand nombre de *variations sémantiques*, de *variations temporelles* et de *développements narratifs* possibles (rebondissements, évolution des rapports entre les différents personnages, évolution des caractères des différents personnages...), autant de *variations* qui elles-mêmes sont un frein

17 - N. Nel distingue également le plan *taxinomique*, mais comme celui-ci ne concerne que les *invariants*, il ne nous sera d'aucune utilité pour la comparaison que nous envisageons d'opérer ici.

aux *possibles spatiaux et discursifs* . Il semble évident que si l'action se déroule à Paris lors de l'épisode n, elle ne pourra pas sans explications se poursuivre à Bordeaux dans l'épisode n + 1 (ce qui est possible dans le cas de la sérialisation). De la même façon, les *types de discours possibles* seront eux aussi limités par la nécessité de cohérence globale du récit diégétique.

Il est toutefois bien entendu que ces différentes remarques ne peuvent s'appliquer à l'ensemble des fictions à épisodes de la télévision et nous verrons plus loin que certaines fictions actuelles, bien que suivant une *logique générale feuilletonesque* , ne respectent pas la répartition invariants/variations que nous venons de mettre en évidence. Cette dernière, répétons le, ne possède en fait qu'une valeur indicative générale et correspondrait à ce que nous pourrions appeler une "feuilletonisation parfaite".

La mise en série :

Elle consiste, explique N. Nel, en une « opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles autour d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant » (ibid.). Mais alors que le chercheur considère la *collection* ¹⁸ comme une forme de la *mise en série* , nous préférons dire qu'elle relève plutôt de la *mise en paradigme de fictions unitaires* dont le regroupement repose certes « sur une perspective globale » (ibid.) mais qui n'ont entre elles aucun lien diégétique.

18 - « La collection se constitue toujours par affirmation d'un principe d'identité, qui gouverne la conception de chaque numéro, par rapport au prototype de départ » (N. Nel, 1990, p. 65).

Comme nous l'avons déjà dit, nous considérons pour notre part la *mise en série* comme étant le regroupement sous un même titre générique de micro-récits (ou épisodes), qui sont autant de formes fictionnelles narratives possédant chacune leur propre unité diégétique, mais dont le(s) héros et/ou les thèmes sont récurrents d'un micro-récit à l'autre.

« Quel que soit le nombre de ses numéros »¹⁹, poursuit Noël Nel (ibid.), « la série compose un ensemble de mondes possibles fondés chacun sur un programme narratif de base et reliés entre eux par des stratégies de variation ». Nous sommes là aussi d'accord pour dire que la série serait « un système d'éléments fondé sur la logique de la déclinaison, qui relève de la typologie et de l'anthologie » et que sa rhétorique est gouvernée par « la métaphore ».

Nous suivrons également Noël Nel²⁰ lorsqu'il met en évidence les deux étapes clé de la mise en série et affirmerons à notre tour qu'il s'agit d'abord de constituer un ensemble d'oeuvres audiovisuelles formant un système autour de personnages et/ou de thèmes communs. Dès lors, il est évident que se pose la question de

19 - Pour notre part, nous réserverons le terme de *numéro* à la désignation des unités diégétiques des *collections* et utiliserons le terme d'*épisode* afin de désigner chacun des micro-récits d'une *série*, comme nous le faisons dans le cas du *feuilleton*.

20 - Si nous attachons tant d'importance à cet article de Noël Nel, c'est qu'il est à notre connaissance le seul à poser la problématique de base d'une étude des phénomènes de *mise en feuilleton* et de *mise en série* des fictions télévisuelles.

l'extension de l'ensemble, et donc celle de ses limites. « A voir le très grand nombre de numéros atteint par certaines séries "champion" », constate l'auteur, « il semble bien qu'il faille postuler l'infinitude de l'ensemble sériel et affirmer que la sérialisation est exploration de totalité jusqu'à la prolifération la plus grande » (ibid.). Nous signalerons toutefois que cette caractéristique courante de la *sérialisation* ne lui est cependant pas particulière, et qu'on la relève aussi parfois dans le processus de *feuilletonisation* qui donne naissance au *soap opera*. Pour appuyer nos dires nous ne citerons pour l'instant que l'exemple de **Search for tomorrow (C'est déjà demain)** que certains téléspectateurs américains peuvent suivre depuis le 3 septembre 1951 (plus de 8500 épisodes de 15 et 30 minutes ont été diffusés à ce jour sur la chaîne américaine CBS).

La seconde étape de la *mise en série* décrite par N. Nel consiste à faire fonctionner la loi de variation aux stratégies multiples. Empruntant à Jean Molino²¹ certaines de ses remarques concernant la *musique sérielle* et établissant un rapprochement avec la *série télévisuelle*, il explique qu'une « dose d'invariance étant inévitable, la série comporte donc ses "universaux de stratégie", son "macro-topic", son stéréotype de genre (policier, western, etc.), ses rôles et ses noeuds textuels, son scénario de base. Elle étale aussi ses répétitions, ses renvois internes et externes qui contribuent à créer périodicité, rythme et air de famille. Elle opte enfin et surtout pour la différenciation, que l'on peut présenter comme une logique de la dissociation et de l'autonomisation des

21 - Molino (Jean), cité dans Nattiez (J.-J.), **Musicologie générale et sémiologie**, Bourgois, 1987, p. 94.

variables. A partir de ce matériau de base restreint (le prototype), qui offre une structuration des données et une classification des possibles, la déclinaison sérielle fait jouer un principe de complémentarité, une hiérarchisation des variables entre variables périphériques (micro-structurelles) et variables privilégiées (macro-structurelles), caractéristiques d'un style. Elle fait donc intervenir un principe transcendant, une dérivation par dissociation des paramètres » (ibid.). Telles sont donc les deux étapes du mode de fonctionnement symbolique sur lequel repose la *mise en série des fictions télévisuelles* .

Comme nous l'avons fait pour illustrer le phénomène de la *feuilletonisation* , il nous est également possible de voir comment lors du processus de *sérialisation* , *identité* et *variabilité* peuvent affecter les paramètres sémantiques, spatiaux, temporels, narratifs ou discursifs du récit fictionnel. Il semble que dans le cas de la *série* les *variations* soient davantage d'ordre *spatial* et/ou *discursif* , tandis que les *invariants* seraient plutôt d'ordre *sémantique* , *temporel* et/ou *narratif* . En effet, le *prototype* de chaque *série* — dont on verra qu'il peut être assimilable à ce que l'on nomme le

pilote ²² —, détermine généralement comme acquises et immuables les données *axiologiques* et *idéologiques* que l'on retrouve dans chaque épisode. D'autre part, le *schéma narratif* et le *rythme* de chaque récit sont eux aussi sinon identiques, en tout cas semblables d'un épisode à l'autre²³. En revanche, la *sérialisation* semble essentiellement favoriser les *changements de lieux* (deux épisodes successifs peuvent tout à fait se dérouler dans des lieux totalement différents), ainsi que la *démultiplication des figures, thèmes et motifs discursifs* .

Encore une fois, ces affirmations ne prétendent

22 - Disons déjà que le *pilote* d'une série est une sorte de *prototype* (pris au sens de "premier exemplaire d'un modèle construit avant la fabrication en série") d'un programme proposé aux directeurs des chaînes américaines (network) chaque printemps. A la rentrée, il est diffusé en avant-première et les réactions du public et des professionnels sanctionnent son arrêt ou décident de la mise en chantier d'une *série* sur le *modèle* proposé. Pour Gérard Cornu et Michèle Mattelart (**Une ou multiples, les voies de la sérialisation**, in *Réseaux hors-série* : "Sociologie de la télévision en France", CNET, 1993, p.58), le pilote « constitue en quelque sorte l' "hypothèse", qu'une série d'expérimentations sera chargée de réfuter totalement ou partiellement, auquel cas cette première ébauche sera corrigée dans un sens conforme aux observations et aux mesures qui auront été effectuées ».

23 - La meilleure illustration de cette affirmation est sans doute **Columbo** dont le *schéma narratif* est quasiment le même dans tous les épisodes (il existe quelques épisodes qui font exception à cette règle et sur lesquels nous reviendrons).

aucunement s'appliquer à l'ensemble de la production fictionnelle sérielle de la télévision mais plutôt à jeter les bases d'une étude comparative entre sérialisation et feuilletonisation qui devrait nous permettre de mieux mettre en évidence les différents genres fictionnels télévisuels. Cette comparaison pourrait d'ailleurs commencer par le résumé sous forme de tableau des observations que nous venons de faire, et ainsi permettre une mise en perspective des différentes façons dont *invariants* et *variations* affectent le *feuilleton* et la *série* .

Comment la dialectique de l'identité/altérité affecte-t-elle cinq paramètres du récit fictionnel télévisuel lors des processus de feuilletonisation et de sérialisation ? :

	Sémantique	Spatial	Temporel	Narratif	Discursif
Mise en feuilleton	+ <i>variable</i>	+ <i>invariable</i>	+ <i>variable</i>	+ <i>variable</i>	+ <i>invariable</i>
Mise en série	+ <i>invariable</i>	+ <i>variable</i>	+ <i>invariable</i>	+ <i>invariable</i>	+ <i>variable</i>

L'examen de ce tableau nous indique que d'une façon générale, le processus de la *mise en feuilleton* semble favoriser davantage les *variations* du récit fictionnel, tandis que le processus de *mise en série* serait plutôt majoritairement travaillé par la stratégie de l'*invariance* .

D'autre part, la dialectique *variation/invariance* affecte les cinq paramètres que nous avons retenus (sémantique, spatial,

temporel, narratif et discursif) de façon contraire selon que l'on se trouve dans le cas de la *feuilletonisation* ou dans celui de la *sérialisation*. En d'autres termes, nous pouvons dire que ce qui à première vue, distingue la *série* du *feuilleton*, semble se situer au niveau de la *façon opposée dont s'applique dans chacun des cas la dialectique de l'altérité/identité*.

Enfin, ce tableau nous permet également de tenter une première définition "sommaire" des notions de *mise en série* et de *mise en feuilleton*.

Nous dirons donc pour l'instant que la *feuilletonisation* consiste en l'étirement d'un récit fictionnel susceptible de subir des *variations sémantiques* (flexibilité des valeurs, évolutions des caractères des personnages, voir des idéologies), *temporelles* (changements de rythmes, ellipses, étirement ou contraction du temps diégétique) et *narratives* (multiplication des possibles narratifs, rebondissements, suspense, etc.). Autrement dit, la *mise en feuilleton* joue sur l'attente du téléspectateur placé face à ces variations possibles. Cette attente de la fixation (temporaire) des possibles sémantiques, temporels et narratifs est contrebalancée par la *stabilité* (l'invariance) *spatiale* et *discursive* du récit. Le *feuilleton télévisuel* repose sur une temporalité historique et fonde son récit sur l'évolution généalogique²⁴.

D'autre part, nous postulons que la *sérialisation* consiste en la déclinaison (quasi infinie) d'un *prototype* de départ

24 - Comme nous le verrons plus loin, ceci est particulièrement remarquable dans certains *genres feuilletonesques* tels que la *saga*.

qui donne pour *fixes* (invariables) un(des) *schéma(s) narratif(s)* , ainsi qu'un certain nombre de paramètres *sémantiques* (axiologiques et idéologiques) et *temporels* (trames, temps diégétiques et rythmes narratifs semblables d'un épisode à l'autre) . La *mise en série* joue donc pour le téléspectateur un rôle consolatoire lié à l'itération d'un certain nombre de schémas récurrents connus, qu'il est toujours capable d'anticiper. Dans ce cas, ce sont les *variations spatiales* (multiplication des lieux et des milieux culturels ou sociaux possibles) et *discursives* (démultiplication de figures, thèmes, motifs) qui apportent la part d'imprévu du récit. Une *série* peut donc apparaître comme une somme d'*occurrences* (les épisodes) qui reposent sur la *permanence d'un héros* ou d'un groupe de héros.

Ces définitions sont bien entendu purement théoriques, et nous allons voir que comme le note Noël Nel (*ibid*), *sitcom* , *soap opera* et *telenovela* (genres qu'il nous faudra définir) peuvent jouer à brouiller les frontières des deux territoires que sont la *feuilletonisation* et la *sérialisation* .

3.2. — TELEFILM, FEUILLETON, SERIE : ILLUSTRATION PAR GENRES ET MISE EN EVIDENCE DE SOUS-GENRES

Arrivé à ce stade de notre étude, il nous semble indispensable d'explorer plus en détails les territoires délimités par les *formes naturelles* du téléfilm, du feuilleton et de la série, afin de pouvoir y distinguer les *genres* et *sous-genres* caractéristiques de la *fiction télévisuelle*. Cette exploration ne pourra bien entendu se faire que par la mise en évidence et l'observation d'un certain nombre d'exemples concrets, caractéristiques de la variété des *genres fictionnels télévisuels actuels*.

3.2.1. — LE TELEFILM

Comme l'ont montré Dominique Chateau, Gérard Leblanc et Jean Mottet dans un rapport au CNC intitulé "Le statut actuel du téléfilm"²⁵ et rédigé en 1991, les années 90 marquent le retour de la fiction française (la production a remonté sur pratiquement toutes les chaînes) par rapport à la décennie 80 où la privatisation avait amené l'envahissement des programmes par des séries américaines, des émissions de variétés et des talk shows. René Prédal (loc. cit., p. 23) note que pour Jean Mottet, ce retour

25 - Repris dans Prédal (René), *Le statut actuel du téléfilm*, in *CinémAction TV 3* : "feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Corlet/Télérama, novembre 1992, pp. 22-25.

s'accompagne du fait que « la référence au cinéma revient au premier plan ». Cependant, il est possible de suivre R. Prédal lorsqu'il affirme que le public « dépréciant globalement la télévision par rapport au cinéma, le téléfilm est doté d'une image largement négative. La différence entre film et téléfilm semble être liée aux conditions de production (budget, temps de tournage, technique, statut des comédiens...) », poursuit-il avant d'ajouter que « ces conditions sont en train de changer (ainsi on tourne maintenant en 35 mm les grandes coproductions internationales télévisées) et les produits sont de plus en plus de nature hybride (tel téléfilm anglais est diffusé dans les salles françaises et la critique parle alors de renouveau du jeune cinéma britannique ; en France, Jacques Fansten fait un succès en salle en 1991 avec **La fracture du myocarde** : téléfilm 100 % TV ... !)²⁶ » (ibid.). Toutefois, les auteurs

26 - Nous tenons à revenir quelques instants sur les deux exemples choisis ici par René Prédal en précisant que bien des différences séparent le cas français du cas anglais. En effet, bien que nous n'ayons pas ici la possibilité de développer une étude de la télévision britannique, nous tenons tout de même à préciser qu'elle joua au cours de ces vingt dernières années (grâce aux chaînes nationale BBC 1 et Channel 4) un rôle déterminant dans le soutien aux cinéastes nationaux, en produisant et diffusant leurs films. C'est d'ailleurs ce que tenta de faire Arte de façon plus ponctuelle avec les collections **Les années lycée** et **Tous les garçons et les filles de leur âge**. D'autre part, l'exemple du *téléfilm* de Fansten semble être un cas sinon unique, en tout cas isolé, du passage d'une oeuvre fictionnelle audiovisuelle française du petit au grand écran.

du rapport remarquent que d'une façon générale, le public français met l'art, la beauté l'émotion, l'événement, du côté du cinéma, tandis que la fabrication en série, l'habitude, la grisaille seront les termes qui serviront le plus souvent à qualifier le *téléfilm* .

Les différentes observations des trois universitaires conduisent Dominique Chateau à penser que le téléfilm est senti par le public français comme inférieur au film, parce qu'il est situé plus bas « dans la hiérarchie des valeurs sociales, culturelles et idéologiques ». Cela les conduit finalement à dresser une sorte de hiérarchie des équivalences entre film de cinéma et *téléfilm* :

Film de cinéma		Téléfilm
bon film	—————→	rien d'équivalent !
film moyen	=	bon téléfilm
mauvais film	=	téléfilm moyen
rien d'équivalent !	←————	mauvais téléfilm

Dominique Chateau note encore que l'ennui ressenti semble-t-il par la majorité des téléspectateurs de téléfilms résulterait des facteurs suivants :

- « Le téléfilm est de l'ordre de la commande, le film de l'ordre de l'initiative personnelle (...).
- En raison des contraintes externes auxquelles il obéit, le téléfilm est prédéterminé à entrer dans un moule qui exclut toute extravagance (...).
- Quant à l'écriture, les conséquences sont claires : un projet télévision doit avoir une écriture simple, claire, sans surprises, systématique ; le film est le lieu des recherches, des expériences »

(loc. cit., p. 24). Nous devons toutefois préciser que si cette dernière remarque est valable pour la *fiction unitaire* de la télévision actuelle il n'en a pas toujours été ainsi, et l'exemple des travaux de Jean-Christophe Averty devrait suffire à le démontrer.

« Jean-Christophe Averty pourrait être qualifié de seul réalisateur authentiquement original de télévision ». C'est ainsi que Christian Bosséno ouvre son article explicitement intitulé **Jean-Christophe Averty : le Méliès de la télévision** (1898, p. 187). « En effet », poursuit-il, « n'éprouvant aucune frustration cinématographique, il l'a très vite considérée comme un outil spécifique de création et non simplement comme un vecteur de diffusion ». Depuis près de quarante ans en effet, Averty ne cesse de clamer oeuvres à l'appui qu'il existe « un appareil électronique qui est extraordinaire : on ne s'en sert pas parce que, dans le monde entier, les gens qui le dirigent ne demandent que du sous-cinéma, du sous-théâtre, du sous-spectacle »²⁷. Il explique également à Jacques Siclier²⁸ que l'électronique, « cet outil spécifique fondamental, n'a jamais été reconnu : après des années de "vedettariat", je suis encore obligé de me battre ! On n'admet pas que la télévision puisse être un phénomène électronique, que l'image puisse se créer de toutes pièces par le jeu des électrons et le miracle de la caméra électronique. C'est cela qui peut réaliser la synthèse de toutes les techniques : la technique du direct, la technique du cinéma, du

27 - In *Antenne* N° 7 , avril 1981, cité par C. Bosséno (ibid.).

28 - Siclier (Jacques), **Un homme Averty**, Simoën, 1976. Ce livre est sans doute le seul qui, depuis que la télévision existe en France, ai été consacré à un téléaste.

théâtre, du music-hall, du pictographe d'Abel Gance, du "simplifilm". C'est ce que j'essaie de faire ».

« Soutenu par une équipe de techniciens, tels Jacques Chenard, l'inventeur du "bleu incrust" et surtout Max Debrenne, ingénieur de la vision et truquiste », précise C. Bosséno (ibid.), « Jean-Christophe Averty doit beaucoup à des assistants (Patrick Le Guen et Jacques Besson), qui, malgré ses célèbres coups de gueule, l'admirent et partagent sa passion, à ses chorégraphes (Dirk Sanders, Jean Guélis, etc.), à ses graphistes (Roger Dauvillier), sans oublier Claude Veillot, son scénariste fidèle ». Bosséno va même jusqu'à affirmer que Averty est à la télévision « ce que Méliès est au cinéma » (ibid.). Selon lui, le réalisateur est « beaucoup plus qu'un audacieux pionnier qui aurait compris les possibilités illimitées de la vidéo. Son génie est d'avoir mis cette technique au service d'une esthétique personnelle inspirée par les pages abondamment illustrées des catalogues feuilletés dans la quincaillerie paternelle. Passionné des bandes dessinées américaines qui, de Guy l'Eclair à Mandrake le magicien, étalaient leurs mondes imaginaires et leurs trouvailles graphiques dans les illustrés de l'immédiat avant-guerre (...), il retrouve ce monde de l'enfance et transpose » (loc.cit., pp. 187-188) précise encore C. Bosséno pour l'anecdote. D'après ce dernier, ce sont l'utilisation des aplats, l'écran de télévision considéré comme la page d'un livre, ainsi qu'une façon nouvelle de diriger les comédiens qui caractérisent son écriture. « Celle-ci se conjugue naturellement avec ses inclinaisons littéraires, sa passion pour les surréalistes, son goût des variétés. Jean-Christophe Averty est donc un styliste et un auteur. La télévision jusqu'à l'éclatement

de l'ORTF, lui a permis de s'exprimer pleinement »²⁹, conclut Christian Bosséno en précisant que depuis 1974, les choses n'ont plus jamais été simples pour le réalisateur, le nouveau paysage audiovisuel français rendant son entreprise plus malaisée.

Aujourd'hui, "l'art de l'expérimentation électronique" tant défendu par Averty a presque totalement déserté le champ télévisuel (nous verrons qu'il y subsiste encore dans certains vidéoclips), pour investir celui beaucoup plus restreint de l'art contemporain. A la télévision, l'électronique associée aux images vidéo semblent actuellement n'être utilisées que pour leur pouvoir attractif et leur gage de modernité. On le constate en effet chaque jour, les images numériques qui abondent dans les génériques et dans les émissions les plus traditionnelles, sont, pour reprendre la formule de Bosséno, « chichement permises, sinon refusées à celui qui ne les utilise pas pour en mettre plein la vue, mais pour en faire le support de sa création et de son projet artistique » (loc. cit. p. 188).

Une autre raison de la mauvaise image dont bénéficie le *téléfilm* aux yeux d'un grand nombre de téléspectateurs français, est directement liée aux impératifs économiques pesant sur la production télévisuelle. « Comme on a peu d'argent », note René Prédal (1992, pp. 24-25), « on a peu de temps et des acteurs peu expérimentés. Il faut donc faire des plans simples (istes) : s'ils sont sophistiqués sur le papier, ils seront ratés au tournage par manque

29 - *Alice au pays des merveilles* (22 décembre 1970, 2e chaîne de l'ORTF) fut sans doute la plus grande réussite de Jean-Christophe Averty en matière de **fiction télévisuelle unitaire**.

de temps (on ne refait pas vingt fois les prises à la télévision). Quant aux acteurs, ils font du dialogue (exprimer par l'interprétation serait trop difficile, donc trop long... A plus forte raison si l'on voulait exprimer par la mise en scène). En outre, la télévision ne sait pas créer l'événement : elle ne fait aucune promotion sérieuse du téléfilm et ne donne par conséquent aucune envie de voir celui-ci plutôt que celui-là ; c'est la règle de la routine. La production d'un téléfilm par un administratif se fait sans risque financier (il n'y aura aucune sanction du marché : un mauvais audimat n'a pas des conséquences aussi importantes que l'échec en salle du *Brasier* ou des *Amants du pont neuf*) et sans risques intellectuels (le téléfilm ne déclenche pratiquement jamais de débat et la critique le juge avec indulgence en quelques lignes). D'ailleurs, tout le monde se plaint que les téléfilms français n'abordent pas la réalité du pays (...), mais ce sont ceux-là même qui devraient le promouvoir (les décideurs, les créatifs) qui déplorent que personne ne s'y intéresse ! Beaucoup dénoncent également les salaires insuffisants des scénaristes (du moins au stade de l'écriture, car au moment du passage antenne les droits seraient plutôt corrects), mais fait-on vraiment quelque chose pour améliorer la situation ? Bref, si le statut du téléfilm ne satisfait pas grand monde, il apparaît que bien peu se préoccupent sérieusement de le modifier !».

Comme on le voit à travers l'analyse qu'en fait R. Prédal, le rapport rédigé au début des années quatre-vingt-dix par D. Chateau, G. Leblanc et J. Mottet à l'intention du CNC livre une bien sévère critique du *téléfilm* français actuel. Pourtant, il ne semble pas que les choses soient aussi sombres que veulent bien le laisser entendre les trois universitaires et une enquête dirigée en

1995 par Emmanuel Leclercq pour la revue *Les écrits de l'images* est là pour en témoigner. Dans l'article qui ouvre ce dossier consacré à la fiction télévisuelle³⁰, le journaliste n'hésite pas en effet à multiplier les métaphores météorologiques ("raz de marée", "déferlante", "cyclone") pour décrire « le phénomène du succès de la fiction française en soirée à la télévision » (loc. cit., p. 108). Pour appuyer ses dires, il précise que la *fiction télévisuelle française* représentait à elle seule plus de la moitié des cinquante meilleures audiences du premier semestre 95, toutes chaînes confondues. Selon Leclercq, il s'agit là d'un « renversement de tendance » amorcé depuis 1992 qui se caractérise par le fait qu'en terme d'audience, la *fiction télévisuelle* « supplante irrésistiblement variétés, reality-shows et films de cinéma, français ou étrangers ». Il précise encore que « la rentrée 95-96 n'est placée que sous son seul signe : trois soirées par semaine sur France 2 et, à terme sur TF1, en duel avec les "grands feuilletons", *Rivière Espérance* et *Sandra, princesse rebelle* ; arrivée de "héros récurrents" sur France 3 ; productions propres pour M6 ; traitement cinéma sur Canal + ; jusqu'aux paris d'Arte, de faire connaître une carrière en salles à certains films après diffusion... Qui plus est, ce succès populaire s'accompagne d'un succès d'estime. Auteurs, réalisateurs, acteurs prestigieux de cinéma ou de théâtre, viennent maintenant manger dans l'écran de la télévision » (ibid.). Ces différentes observations conduisent finalement Emmanuel Leclercq à penser qu'il « faut désormais parler de "film de télévision", la nouvelle A.O.C., une revanche sur

30 - Leclercq (Emmanuel), *Et si c'était le retour de l'âge d'or ?*, in *Les écrits de l'image* N° 8 , automne 1995, pp. 108-164.

la réputation qui lui collait à la peau de "téléfilm au rabais", de "cinéma du pauvre", de "sous-film"... » (ibid.). Et de conclure qu'aujourd'hui, « le petit écran voit grand, très grand ».

Bien que ces dernières observations correspondent effectivement à une certaine réalité actuelle, il semble toutefois quelque peu présomptueux de suivre en tous points Leclercq en affirmant que la *fiction télévisuelle*, et plus précisément les *téléfilms*, sont désormais tous de grande qualité et générateurs d'audience.

Il nous paraît plus judicieux d'opérer une distinction entre téléfilms de prestige et téléfilms à moyen et petit budget, comme le font François Jost et Gérard Leblanc lorsqu'ils constatent qu'« à côté des téléfilms de prestige, qui jouent la carte de la résorption de l'écart avec les films de cinéma (et qui sont le plus souvent produits et diffusés internationalement), il y a bien une place pour les fictions à moyen et petit budget (ce sont même les plus nombreuses), mais ces téléfilms s'enracinent plus ou moins dans la tradition du cinéma de série B » (1994, pp. 85-86). Comme eux, nous pensons que différencier le téléfilm des autres formes fictionnelles de la télévision ne signifie pas que la notion de téléfilm soit univoque (op. cit., p. 87). Jost et Leblanc expliquent en effet que l'histoire de la télévision, jusqu'à ses développements les plus récents, montre qu'il n'existe pas de modèle unique pour le téléfilm et que le principe d'identité n'exclut pas la différenciation. « Du point de vue de leur réception, le principe d'identité commun à tous les téléfilms est de requérir — et de satisfaire — une attention soutenue de la part des téléspectateurs (par opposition à l'attention flottante que le

télespectateur accorde à d'autres programmes, y compris de fiction)» (op. cit., p. 88). A la suite des deux auteurs, nous affirmerons donc que tous les *téléfilms* n'utilisent pas les mêmes moyens pour produire les mêmes effets, et distinguerons avec eux les *trois catégories du téléfilm* suivantes :

— les *téléfilms à petit budget* dont les meilleurs se construisent dans « une relation maîtrisée à la spécificité télévisuelle. La fiction choisit ici ses thèmes dans l'actualité, s'élabore à partir de personnages et de situations issus du réel. Il s'agit ici de scénariser le réel sans abandonner pour autant une optique fictionnelle. Ce réel peut être historique, il peut être également enraciné dans l'actualité la plus immédiate. La vie multiforme devient la trame de scénarios innombrables, de scénarios enfin *originaux* par rapport à ceux du cinéma. Le rôle des scénaristes est de sélectionner des faits, des événements et, ensuite seulement, de les structurer en scènes, avec des acteurs, à mi-chemin entre le vécu et le professionnalisme» (ibid.). Il est vrai que comme le constatent Jost et Leblanc, la *fiction télévisuelle unitaire* a déjà prouvé qu'elle pouvait constituer « une forme plus achevée de reportage et prendre le relais, avec ses moyens propres, de l'investigation journalistique. Elle intègre alors les techniques et les formes du reportage, non pour simuler un reportage effectif, mais pour produire un effet-reportage dans une démarche présentée comme fictionnelle » (ibid.).

C'est vraisemblablement cette première catégorie qui regroupe le plus grand nombre de *téléfilms* (dont la durée varie entre 90 et 100 minutes) auxquels on attribue parfois le nom de *docudramas* (ou *docudrames*). Comme le laisse entendre son

étymologie, le terme *docudrama* désigne non seulement des *téléfilms* à vocation documentaire — au sens où ils sont bien souvent présentés comme étant des *fictions* “basées sur des faits réels”³¹ et qui de ce fait, constituent de véritables *documents* sur certains faits de société contemporains — comme le soulignent Jost et Leblanc, mais également des *téléfilms* dont le côté *dramatique* voir *mélodramatique* de l'intrigue est clairement avoué. Il s'agit en fait pour ces *fictions unitaires*, de constater certains des aspects négatifs de notre société (drogue, violence, divorce, chômage, etc.), de les amplifier par la dramatisation du scénario, tout en se gardant la plupart du temps d'évoquer leurs causes réelles et en s'abstenant d'y apporter d'éventuelles solutions afin d'éviter tout militantisme. En d'autres termes, le docudrama recourt en général aux bons sentiments populaires et joue sur le principe consolatoire qui consiste à laisser penser au téléspectateur qu'il a toujours plus malheureux que lui.

Pour illustrer cette catégorie de *téléfilm*, nous citerons à titre d'exemple *Crédit bonheur* de Luc Béraud, diffusé le 18 septembre 1996 à 20 h 55 sur France 2. Ici, le scénario basé sur les problèmes de surendettement de la famille ne se contente pas de décrire les dangers du crédit, mais il “*sur-dramatise*” la situation en accumulant les problèmes familiaux : désillusion du jeune couple naïf désireux de fuir Paris pour recommencer une nouvelle vie en Bretagne ; évocation du thème de la famille “recomposée”, Paul (Robin Renucci) et Marie-Jo (Marie Bunel) ayant chacun deux

31 - Cette formule est d'ailleurs souvent utilisée comme argument promotionnel lors de l'annonce des ces *téléfilms*.

enfants d'un précédent mariage ; conflit des générations ; dissolution du couple à cause du manque de confiance réciproque ; dialectique manichéenne "bon banquier" / "mauvais banquier" ; lente et progressive dégradation de la situation. Comme on le voit, bon nombre des ingrédients du mélodrame sont ici présents, d'autant que la fin de ce *téléfilm*, bien qu'elliptique, s'ouvre sur la promesse de l'amélioration et de l'amour vainqueur.

Enfin, il faut également préciser que les *docudramas* ne sont pratiquement jamais programmés de façon isolée, mais qu'ils s'intègrent la plupart du temps au sein de *collections* telles que *Les mercredis de la vie* sur France 2 (*collection* dans le cadre de laquelle fut diffusé *Crédit bonheur*), *Combats de femmes* ou *Verdict* sur M6, *C'est mon histoire* sur France 3. Comme le notent fort justement Jost et Leblanc (op. cit., p. 86), le mot *collection* fonctionne aujourd'hui comme un substitut, ou plutôt comme une sorte d'équivalent télévisuel de celui de *genre*, de sorte que les titres de *collections* que nous venons de citer seraient assimilables au genre du mélodrame réaliste. La *collection* permet en fait la *mise en paradigme des fictions unitaires* (chapitre cinq) en les regroupant sous un titre commun qui, comme nous venons de le voir, fait office de *genre*, mais aussi en se constituant en rendez-vous fixes dans la grille des programmes.

— Les *téléfilms à moyen budget*, qui tendent à perpétuer la tradition d'un cinéma fondé sur la notion de genre, sont eux aussi très souvent regroupés en *collections*. Pour l'essentiel, ces fictions appartiennent aux *genres historique* (on se souvient par exemple de la collection *Les jupons de la Révolution*) et surtout *criminel*, ou

plus précisément *policier* . Comme le notent F. Jost et G. Leblanc (op. cit., p.88), le *genre diégétique policier* a généré d'innombrables *téléfilms* , pour ne pas parler des *séries* et des *feuilletons* . « Historiquement », expliquent-ils, « la télévision a marqué le genre en l'ouvrant davantage au social. C'est la grande tradition de l'intrigue policière prétexte, où l'enquête sur un crime favorise la découverte d'un milieu » (ibid.). Mais, les deux chercheurs se demandent toutefois si cette formule, si souvent utilisée par le passé³², ne serait pas aujourd'hui en voie d'épuisement. Ils notent d'ailleurs dans la période récente d'intéressantes tentatives de renouvellement dans la redéfinition télévisuelle du genre policier³³. « Renouvellement du personnage du policier, qui ne correspond plus toujours à la figure stéréotypée du bon père de famille. Renouvellement du regard porté sur l'activité policière, le plus souvent centré sur la persuasion et la prévention que sur la répression. Renouvellement dans le choix des délits, la petite délinquance plutôt que la grande criminalité. Humanisation du personnage du policier, par l'imbrication de l'intrigue *policrière* avec une intrigue personnelle abordée de façon intimiste et humoristique. Il ne s'agit plus de proposer au téléspectateur la découverte d'un milieu peu connu, choisi pour son pittoresque, mais de replacer l'enquête policière dans des situations où alternent le

32 - Jost et Leblanc font remonter cette tradition du "téléfilm policier prétexte à la découverte d'un milieu" aux **Cinq dernières minutes** dont les différents épisodes constituent pourtant une *série* .

33 - Ils citent en exemple **Deux flics à Belleville** de Sylvain Madigan, programmé en 1990 sur TF1.

drame et la comédie. Le téléfilm développe alors les virtualités documentaires du genre, tout en replaçant le personnage du policier dans une problématique familiale contemporaine (parents isolés, problèmes liés à l'adoption, etc.) » (op. cit., p. 89). Cette volonté de replacer les personnages des *fictions unitaires* dans une "problématique familiale contemporaine" est renforcée par un phénomène peut-être plus récent encore : celui de la substitution du personnage par le groupe. Dans le cas du *genre policier*, l'enquêteur ne sera donc plus un personnage isolé et solitaire comme il le fut longtemps, mais plutôt l'une des entités du groupe de personnes travaillant au commissariat. En multipliant ainsi les héros possibles, le téléfilm actuel multiplie également les problématiques familiales possibles.

Nous suivrons encore François Jost et Gérard Leblanc lorsqu'ils avancent que d'une façon générale, « la documentarisation de la fiction permet à la télévision d'intégrer — en la dépassant et en la renouvelant — la notion de genre cinématographique » (ibid.).

— Pour terminer, les deux chercheurs notent que la troisième et dernière catégorie, celle du *téléfilm à gros budget*, est essentiellement dominée par la *mini-série*, qu'ils définissent comme étant une « formule de compromis entre la tradition cinématographique et la production sérielle » (ibid.). Selon Jost et Leblanc, ce type de téléfilm « tend à se rapprocher du film de cinéma, dans sa conception de la scénarisation et de la mise en scène, dans le recours à des acteurs célèbres, voire à des stars » (ibid.). Pour eux, « le cinéma et la télévision ont ici partie

directement liée », ce qui signifie qu'ils « interagissent et se transforment l'un l'autre. Si le cinéma apporte à la télévision un modèle de production et des méthodes de travail, la télévision apporte sa préoccupation d'adaptation de thèmes universels aux textes du patrimoine, en particulier romanesques » (ibid.). Pour illustrer leur propos, F. Jost et G. Leblanc citent en exemple **Le Château de ma ma mère** (adapté d'un livre de Marcel Pagnol), coproduit par TF1 Films production et Gaumont, qui sortit en salle avant d'être programmé à la télévision, mais dont le concept « appartient autant à la télévision qu'au cinéma » (ibid.).

Si les coproductions télévision/cinéma sont aujourd'hui de plus en plus nombreuses, il semble tout de même important de préciser qu'elles sont avant tout destinées à l'exploitation en salles³⁴. En d'autres termes, nous pouvons avancer que **Le Château de ma ma mère** apparaît moins comme étant un *téléfilm* exploité dans un premier temps au cinéma, que comme un *film de cinéma* dont l'exploitation télévisuelle (dans un second temps) était prévue. Il nous semble que le choix d'oeuvres telles que **La controverse de Valladolid** (Jean-Daniel Verhaeghe, FR3, 2 mai 1992) ou **Un été glacé** (Bernard Giraudeau, Antenne 2, 9 juin 1992) eût été plus approprié à illustrer la catégorie des *téléfilms à gros budget*.

Evocation historique en costume, le premier de ces deux exemples apparaît comme une parfaite illustration de ce que peut faire la télévision française en terme de *fiction unitaire*

34 - Voir *CinémAction* N° 44 : **L'influence de la télévision sur le cinéma** (Guy Hennebelle et René Prédal dir.), Corlet/Télérama, 1987.

“prestigieuse”. Ici, le téléspectateur est enfermé dans le huis clos³⁵ du monastère de Valladolid, où en 1550 le légat du pape doit répondre de manière irrévocable aux questions les plus difficiles posées par la découverte du nouveau monde. René Prédal³⁶ insiste d’ailleurs sur le caractère *télévisuel* du téléfilm en précisant que « la mise en place est un peu celle d’un tribunal mais au début, lorsque le légat du pape présente les participants, on se croirait presque dans une émission TV d’aujourd’hui, quelque face à face orchestré par Alain Duhamel ou Anne Sinclair, l’onction ecclésiastique en plus » (loc. cit., p. 55). **La controverse de Valladolid** est une oeuvre proprement télévisuelle qui réussit parfaitement à développer son ambition culturelle tout en intéressant un large public par son aspect attrayant. Ce dernier provient d’ailleurs davantage de son sujet et de son traitement scénaristique que de sa réalisation aux moyens relativement modestes. La distribution, qui réunit Jean-Louis Trintignant, Jean Carmet et Jean-Pierre Marielle, est quant à elle digne d’une production cinématographique française haut de

35 - Les récits fictionnels qui se déroulent en huis clos sont très nombreux à la télévision, et cela pour deux raisons. Tout d’abord, le huis clos est historiquement un dispositif de mise en scène étroitement lié à la *dramatique* dont on se rappelle que les impératifs de réalisation en direct interdisaient la multiplication des lieux diégétiques. D’autre part, le huis clos est également une figure qui caractérise toutes les *émissions de plateau* de la télévision (débat, talk shows, variétés, jeux, etc.).

36 - Prédal (René), « **La controverse de Valladolid** » de Jean-Daniel Verhaeghe, in *CinémAction TV 3* .

gamme. R. Prédal note encore que « l'esthétique du téléfilm (longues tirades filmées en gros plans statiques, grande importance des dialogues et de l'interprétation comme vecteur de sens) » (loc. cit., p. 56) trouve ici l'une de ses plus parfaites applications. Il poursuit en précisant que les horreurs commises par les conquistadors ont plus de vérité évoquées dans la voix de Jean-Pierre Marielle que si elles étaient montrées car elles auraient obligatoirement alors accusé leur nature de fausseté, de reconstitution, de "cinéma". Au contraire, la parole d'un acteur très habité par la passion qui court tout au long de son texte donne mieux à voir car nous ajoutons à ce qui est dit les images que la télévision ou la presse donnent en pâture tous les jours et ces massacres actuels nourrissent le débat ancien » (ibid.).

Un été glacé représente quant à lui un autre aspect du *téléfilm à gros budget*. Dans cette adaptation du roman de Philippe Conil, Bernard Giraudeau filme une petite ville du sud-ouest de la France actuelle prise entre océan et marais, où de vieilles dames meurent mystérieusement. Ici, bien que les décors naturels et les lieux multiples priment, ils sont mis au service d'une intrigue intimiste favorisant le texte et les rapports entre les personnages, caractéristique des meilleurs *récits fictionnels unitaires* de la télévision. L'argument policier n'est en effet qu'un prétexte à une réflexion plus vaste sur le sens de la vie, la jeunesse, la vieillesse et la mort, la solitude, le nécessaire dialogue avec les autres, la nature et l'espoir. Comme le précise justement Christian Bosséno³⁷, la

37 - Bosséno (Christian), **Un été glacé**, in *CinémAction TV 4* : "Télévision française : la saison 1992", Corlet/Télérama, 1er trimestre 1993, pp. 139-140.

force de ce *téléfilm* réside dans le choix de l'ancrage de cette quête philosophique dans un décor naturel, hors du temps, qui détermine le choix d'un ton poétique et d'un rythme lent mais inexorable, celui des marées. « De lents travellings et de larges panoramiques accompagnent le déroulement de l'action, cependant que des plans de coupe (le vol du sterne, les berges des vasières) renvoient en permanence à la pérennité d'une nature sauvage » (loc. cit., p. 140). Pour sa part, Pierre Beylot³⁸ va jusqu'à comparer **Un été glacé** à **Un roi sans divertissement** de François Leterrier qu'il considère n'ayant jamais été égalé jusqu'alors, et explique qu'avec ce téléfilm Bernard Giraudeau prend à rebours le genre du policier psychologique grâce à une approche rare de sensations, d'idées et de sentiments « pratiquement inexprimables ».

Plus encore peut-être que les deux exemples que nous venons de citer, **Bouvard et Pécuchet** (Jean-Daniel Verhaeghe, 1991) se présente comme une *oeuvre fictionnelle* haut de gamme et *proprement télévisuelle*. C'est en effet parce qu'il n'avait pas pu ramener l'adaptation du roman inachevé de Gustave Flaubert à une durée avoisinant celle d'un film de cinéma, que Jean-Claude Carrière décida de le scénariser pour la télévision³⁹. Seule cette

38 - Beylot (Pierre), *Images de l'attente: « Un été glacé »* de Bernard Giraudeau, in *CinémAction TV 3*.

39 - Rencontrant le même problème lors de l'adaptation de **La double vie de Théophraste Longuet** de Gaston Leroux, Jean-Claude Carrière en fit finalement un *feuilleton télévisuel* en trois épisodes de 90 minutes (réalisés par Yannick Andrei) qui furent diffusés les 27, 29 et 30 octobre 1981 sur la 1ère chaîne.

dernière allait pouvoir permettre au scénariste de développer son intrigue de près de trois heures, en la découpant en deux parties de 90 minutes chacune diffusées à une semaine d'intervalle. Nous touchons là une fois de plus à l'une des spécificités de la *fiction télévisuelle* dont la durée permettrait (mieux que le cinéma) grâce au découpage en épisodes d'adapter avec justesse certaines oeuvres littéraires.

Comme nous avons pu l'observer tout au long de la première approche du *téléfilm* que nous venons de livrer, la *fiction unitaire* de la télévision française semble échapper difficilement à la contagion sérielle (mise en modules et mise en paradigmes) ou à la contagion feuilletonesque (téléfilm en deux parties et mini-série). En d'autres termes, il nous est possible d'affirmer que le *téléfilm unitaire*, proche du film de cinéma en cela qu'il est lui aussi un produit de *logique éditoriale*, cesse de s'inscrire dans cette logique dès lors qu'il est programmé. Son inscription dans la grille des programmes, opération que nous nommerons la *mise en module*, apparaît en effet bien souvent comme une sorte de mise en collection *a posteriori*.

La *collection* nous l'avons vu, permet de concevoir des *fictions unitaires* qui ont toutes un point commun diégétique (ce point commun peut être de nature spatiale, temporelle, sémantique, narrative, etc.) servant de lien sériel entre les différents numéros regroupés sous un titre générique (*Sueurs froides* ou *Les jupons de*

la révolution en France, **Hollywood Night** aux Etats Unis)⁴⁰ . Bien souvent, les *collections* occupent une place fixe dans la grille des programmes, à l'image des **Mercredis de la vie**, titre qui indique non seulement l'argument de la *collection* (montrer *la vie* de nos contemporains), mais aussi le créneau qu'elle occupe dans la grille (le mercredi en première partie de soirée).

Nous distinguerons donc la *mise en collection* (*en paradigme*) de la *mise en module* , en précisant que dans le premier cas, les *fictions unitaires* sont conçues et réalisées dans le but initial d'être constituées en *collection* (scénaristes et réalisateurs doivent tenir compte d'un certain nombre d'impératifs liés à l'argument de la collection), tandis que le second cas correspond au regroupement de *fictions* déjà existantes en fonction de certains points communs souvent de nature générique, et à leur inscription dans une case fixe de la grille. Nous citerons en exemples **Le policier du jeudi** sur

40 - Nous reviendrons dans notre chapitre cinq sur une forme particulière (une sorte de *sous-genre*) de la *mise en collection* que l'on nomme *l'anthologie* . Ici les fiction unitaires ne sont plus simplement regroupées en fonction de leurs contenus diégétiques, elles sont en plus présentées par une voix-over (**La quatrième dimension**) ou par une personne physique (Alfred Hitchcock pour **Alfred Hitchcock présente** aux Etats-Unis ou Claude Chabrol pour **Sueurs froides** en France) qui apporte sa caution à *l'anthologie* et introduit la narration de chaque épisode. D'autre part, cette présence récurrente (voix ou personne) qui ouvre chaque numéro, renforce le lien sériel qui unit les différentes fictions pourtant diégétiquement autonomes les une par rapport aux autres.

France 3 ou *Les jeudis de l'angoisse* et *Les samedis fantastiques* sur M6, qui regroupent tous trois sous un même titre des fictions (*téléfilms*, mais aussi *films de cinéma* et *séries*) appartenant au même genre diégétique.

Ce phénomène de *mise en module* touche également le *vidéo clip* et les *reconstitutions* rencontrées dans les *reality shows* de la première moitié des années quatre-vingt-dix, autres catégories de la *fiction télévisuelle unitaire* dont nous n'avons encore rien dit, mais sur lesquelles nous reviendrons en détail dans notre chapitre cinq. Nous nous contenterons pour l'instant de préciser à la suite de François Jost et Gérard Leblanc (1994, p. 104) que « la forme *clip* est une forme sérielle qui, fondée sur la discontinuité, masque la répétition derrière la variation. Elle s'adapte particulièrement à toute programmation qui ne conçoit l'innovation qu'à l'intérieur d'un éternel retour du même ». La *reconstitution* quant à elle, si nous la considérons comme un *type de séquence particulier*⁴¹ du dispositif télévisuel du *reality show*, peut elle aussi être considérée comme étant un *genre fictionnel modulaire* de la télévision qui est également susceptible de connaître un développement *feuilletonesque*. Ainsi, si l'on choisit l'exemple de l'émission *Témoin n° 1*, on se rend compte que chaque *reconstitution* est *mise en module* dans la mesure où elle appartient au dispositif global de l'émission, mais également qu'elle est *mise en feuilleton* puisqu'elle est fractionnée en trois segments

41 - Voir Nel (Noël), *Les séquences télévisuelles*, article à paraître dans un prochain numéro de la revue *Recherches en communication* consacré à "Images et narration".

distincts (portrait de la victime ; récapitulatif des circonstances du drame ; enquête de l'équipe de *Témoin n° 1*) entre la diffusion desquels s'opère un "retour sur le plateau".

Enfin, nous avons également pu constater que parallèlement à ces deux formes de *sérialisation de la fiction télévisuelle unitaire* existait aussi une forme de *feuilletonisation du téléfilm* relevée par Jost et Leblanc : la *mini-série*. Toutefois, il semble qu'au regard des *classifications génériques endogènes et exogènes* dont nous avons parlé précédemment, le terme de *mini-série* ne suffise pas à désigner les différents types de feuilletonisation du téléfilm et qu'une rapide mise au point s'impose. Comme on le sait, la *mini-série* désigne dans le vocabulaire des programmateurs un *téléfilm à gros budget* (de prestige) dont le récit est découpé en plusieurs segments (épisodes) générant ainsi une intrigue ouverte qui se prolonge d'un segment à l'autre. Pourtant, si l'on observe le vocabulaire utilisé par la presse de télévision, on s'aperçoit que le terme de *mini-série* n'est pratiquement jamais utilisé et qu'on lui préfère généralement ceux de *téléfilm à parties* ou de *feuilleton*. En ce qui nous concerne, nous proposons d'opérer un choix sémantique auquel nous nous tiendrons jusqu'à la fin de cette étude, et qui nous l'espérons, pourra contribuer à remédier aux difficultés classificatoires des *genres de la fiction télévisuelle*. Dans un premier temps, nous affirmerons donc que *téléfilm à parties* et *mini-série* ne sont autres que deux des *genres de la forme naturelle feuilleton*, comme la *collection* est l'un des *genres de la forme naturelle série*. En effet, il semble que dès lors qu'un *récit fictionnel télévisuel* n'est pas diffusé dans son intégralité, mais qu'il est découpé en deux parties ou plus, diffusées

dans des cases distinctes de la grille des programmes, il devient *feuilletonesque* par le simple fait que son unité diégétique est rompue par la fragmentation en épisodes et qu'il joue sur la notion d'attente du téléspectateur. Reste alors à savoir ce qui distingue les deux *genres fictionnels feuilletonesques* que sont le *téléfilm à partie* et la *mini-série*. Nous l'avons déjà noté, le terme *mini-série* est pour le moins ambigu dans la mesure où il désigne des *feuilletons hauts de gamme comptant un nombre réduit d'épisodes* et non de *courtes séries* (de sorte que "*mini-feuilleton*" serait en fait un terme mieux approprié). Une fois ce contresens relevé, il est possible de constater qu'en règle générale, l'expression *mini-série* est utilisée lorsqu'il s'agit de désigner des *feuilletons à gros budget* dont le nombre d'épisodes est supérieur ou égal à trois. Dès lors, on peut se demander ce qui la distingue de ce que l'on nomme parfois le *feuilleton de prestige*, lui aussi composé d'un nombre réduit d'épisodes (moins de douze).

Pour simplifier le débat, nous désignerons du nom de *mini-série* les feuilletons haut de gamme comportant *entre trois et cinq épisodes*, tandis que ceux dont le nombre d'épisodes varie entre *six et neuf* seront regroupés sous l'appellation générique de *feuilleton de prestige*. Enfin, nous ne parlerons plus de *téléfilm à parties*, mais uniquement de *téléfilm en deux parties*, lorsque nous voudrions nommer les *fictionnelles télévisuelles* dont la diégèse est fragmentée en deux segments diffusés séparément ou si l'on préfère, les feuilletons hauts de gamme ne comportant que deux épisodes.

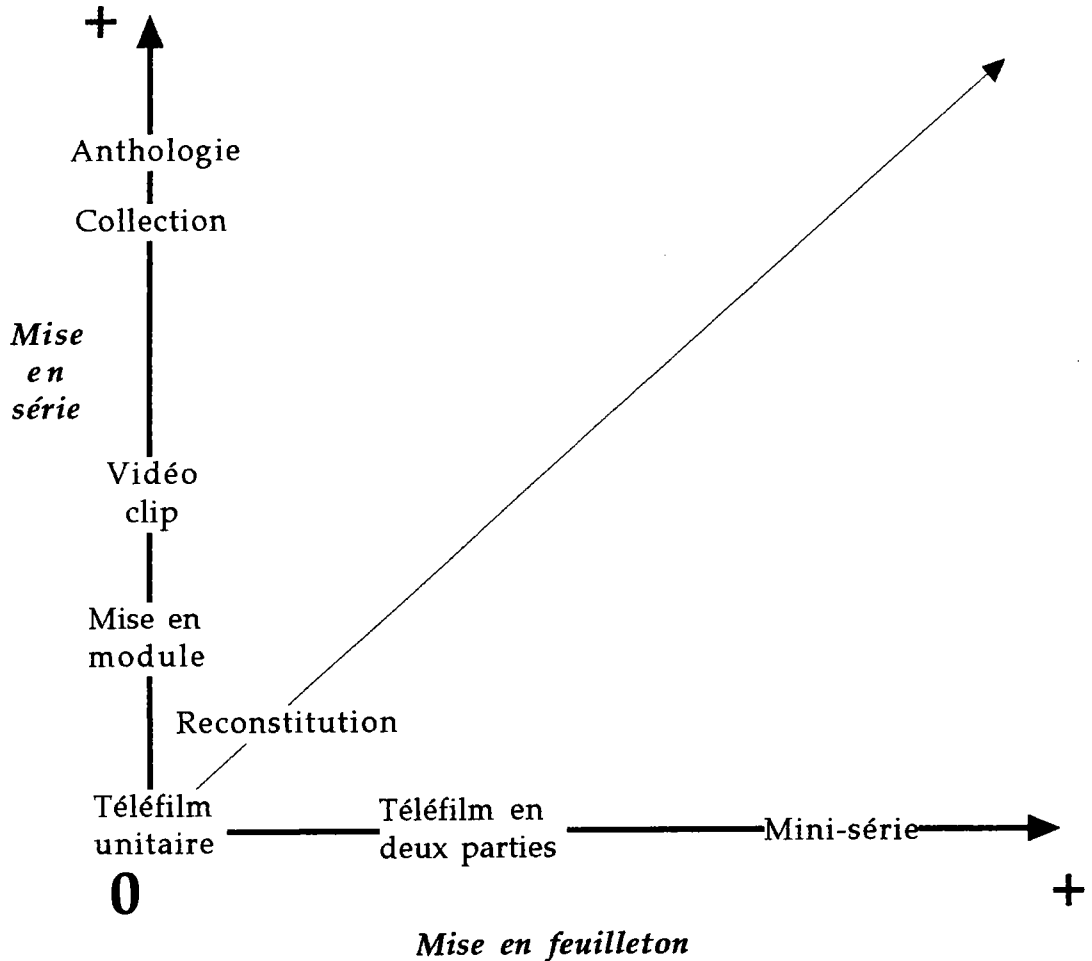
Comme nous pouvons le constater, le terme *téléfilm*

regroupe à lui seul un grand nombre de *sous-catégories* ou *genres* , plus ou moins affectés par une *contagion sérielle* ou *feuilletonesque*. C'est donc sous le terme de *téléfilm unitaire* que nous désignerons les rares fictions télévisuelle à n'être pas gagnées par l'une de ces contagions, c'est-à-dire celles qui présentent un récit clos et n'entrent dans aucune *collection* ni dans aucune case prédéterminée de la grille des programmes.

Ainsi défini, le *téléfilm unitaire* serait en quelque sorte assimilable à l'intersection (ou "point zéro") de deux axes sur lesquels se répartiraient tous les autres *genres* du *téléfilm* en fonction du degré plus ou moins grand de leur affection *sérielle* (axe vertical) ou de *feuilletonesque* (axe horizontal).

Cette répartition peut d'ailleurs être représentée sous la forme d'un diagramme sagittal dont l'axe de symétrie marque la limite entre le territoire de la *série* et celui du *feuilleton* .

Diagramme de la répartition des différents genres de la forme naturelle du téléfilm en fonction de leur affection sérielle ou feuilletonesque :



3.2.2. — LE FEUILLETON

Comme nous l'avons déjà noté à plusieurs reprises, le terme de *feuilleton* est aujourd'hui bien trop vague pour s'appliquer de façon suffisamment précise à l'ensemble des *fictions*

feuilletoniques de la télévision, et nous avons préféré l'utiliser afin de nommer l'une des trois *formes naturelles de la fiction télévisuelle*. Depuis une dizaine d'années, le vocabulaire générique concernant la *fiction feuilletonique* s'est d'ailleurs largement accru, mais les termes récemment apparus (*saga*, *soap opera* ou *telenovela*) ne suffisent toujours pas à désigner les différents *types de feuilletons* observables de nos jours à la télévision.

Dans un premier temps, nous allons donc tenter une exploration du *territoire de la fiction télévisuelle feuilletonique*, en mobilisant ce que nous considérons comme étant les *six genres principaux du feuilleton*. Nous commencerons donc par définir à l'aide d'exemples précis les termes classificatoires existants, avant de mettre en évidence un certain nombre d'émissions qui ne correspondent à aucune des définitions ainsi relevées.

Si le terme de *feuilleton* est toujours celui qui est le plus souvent employé (notamment par la classification générique exogène) pour désigner la *fiction télévisuelle feuilletonique*⁴², il semble en fait qu'il ne peut s'appliquer qu'aux deux catégories de la *forme naturelle feuilleton* que sont le *feuilleton de prestige* et l'*adaptation de roman-feuilleton*.

Comme nous l'avons déjà indiqué un peu plus haut, le *feuilleton de prestige* est une catégorie du *feuilleton* dont le nombre d'épisodes est relativement réduit (entre six et neuf), et

42 - On se souvient que la presse de télévision est aujourd'hui encore très hésitante à utiliser le nouveau vocabulaire classificatoire d'origine anglo-saxonne (voir 1.4.1.).

auquel les producteurs accordent généralement d'importants moyens financiers (de six à huit millions de francs par épisode en 1997). Cette catégorie est en fait susceptible d'apparaître comme une sorte d'équivalent télévisuel des superproductions cinématographiques et c'est généralement sur elle que comptent les dirigeants des chaînes pour affirmer leur image de marque. Les différents épisodes de ces *feuilletons* ont une durée moyenne de 90 ou 100 minutes et sont programmés chaque semaine en première partie de soirée (généralement le lundi). D'une façon générale, il est possible de constater que le *feuilleton de prestige* apparaît davantage comme un long récit découpé en segments d'égale longueur (une longue mini-série en quelque sorte), plutôt que comme un "véritable feuilleton" dont chaque fin d'épisode serait ouverte sur l'expectative d'une révélation capitale pour la suite de l'histoire. En d'autres termes, il semble que ce genre *feuilletonesque* fonctionne plus sur le plaisir de l'histoire racontée et sur l'envie d'en "connaître la suite" que sur celui de l'attente de la résolution d'une situation apparemment inextricable. Jean Bianchi⁴³ explique d'ailleurs que ce plaisir du récit joue sur deux ressorts : « le plaisir d'être pris, impliqué, embarqué... dans le suspense y est systématiquement tempéré par le plaisir de la répétition, des

43 - Bianchi (Jean), **Comment comprendre le succès international des séries de fiction à la télévision ? Le cas *Dallas***, ministère de l'Industrie et de la Recherche : action concertée "Communication Audiovisuelle", Laboratoire CNRS/IRPEACS, juillet 1984, Ecully, repris dans **Jeu et plaisir de la réception**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 : "Feuilletons et séries", pp. 30-31.

retrouvailles avec la situation connue. La jouissance douce propre aux feuilletons télévisés est dans le repérage des signes qui annoncent les rebondissements et retournements de l'intrigue et dans la vérification que cet attendu se réalise bien. Anticiper le récit et attendre qu'il rejoigne le téléspectateur au point qui lui a été assigné. Sur cet axe là (...), le plaisir est sémiologique et dramatique, il n'est pas encore projectif et identificatoire » (loc. cit., p. 31). Toujours à la suite de Bianchi, nous pensons que le second moteur du plaisir généré par le *feuilleton de prestige*⁴⁴ relève du mécanisme d'identification « qui fait interférer l'univers fictionnel du programme avec l'univers référentiel du téléspectateur. Là aussi, le jeu est le va-et-vient entre deux sentiments, deux jouissances : celle de l'identification (*je suis ce héros , je vis cette situation , je participe à ce dénouement ...*) et celle de la distance (*je sais bien que je suis dans mon fauteuil , bien à l'abri de ce qui arrive au héros , dispensé de payer le prix de la situation ...*) » (ibid.). Enfin, il nous semble également que la jouissance qu'éprouve le téléspectateur est généralement « adoucie par rapport à la violence du mécanisme d'identification au cinéma ou au théâtre » (ibid.), le téléspectateur des *feuilletons de prestige* étant semble-t-il protégé des fortes décharges cathartiques.

Ces observations se vérifient d'autant plus que le *feuilleton de prestige* ne fait quasiment jamais d'incursion dans le genre policier (genre du "suspense roi"), mais développe plutôt des

44 - Nous reprenons à notre compte les observations faites par Jean Bianchi au sujet de la *saga* et les appliquons ici au *feuilleton de prestige* , genre auquel Bianchi ne fait nullement référence.

dramas individuels avec la caution d'acteurs célèbres et populaires (Francis Huster dans *Terre indigo*, Sandrine Bonnaire dans *Une femme en blanc*, Mireille d'Arc dans *Les yeux d'Hélène*) ou *familiaux* (*Les gens de Mogador*, *Dans un grand vent de fleurs*, *La rivière Espérance*).

Bien qu'il puisse parfois s'approcher du *feuilleton de prestige* en raison du nombre souvent réduit de ses épisodes et des importants moyens financiers que l'on consacre généralement à sa production, *l'adaptation de roman-feuilleton* constitue pourtant bien un *genre* à part entière, qui diffère du premier tant au niveau de ses contenus diégétiques qu'au niveau de ses techniques narratives.

Comme nous avons déjà pu le montrer⁴⁵, dès les années 50, en même temps qu'elle puise dans le répertoire théâtral et diffuse des *dramatiques en direct*, la télévision française, consciente de la possibilité qu'elle a de développer un récit sur plusieurs heures et de la nécessité de fidéliser le téléspectateur, s'attaque à l'adaptation de feuilletons populaires qui ont déjà fait leurs preuves dans les journaux du XIXe siècle (comme le firent avant elle le cinéma et la radio). C'est dans les années 60 et 70 que ces adaptations furent les plus nombreuses, car la télévision française n'ayant pas encore pu éprouver un type d'écriture feuilletonesque qui lui soit propre, il semblait logique qu'elle s'approprie des intrigues qui avaient déjà su passionner des milliers

45 - Benassi (Stéphane), *Du roman-feuilleton populaire au feuilleton télévisé*, in *CinémAction* N° 79 : "Littérature et télévision", pp. 162-168.

de lecteurs et développe des schémas narratifs éprouvés, basés sur le mystère et le suspense et la révélation⁴⁶.

Si comme le précisait Claude Barma, « la dimension première de la télévision c'est le feuilleton », rares sont les adaptations dont la forme (déroulement narratif de l'intrigue et nombre des épisodes) se rapproche de celle des oeuvres d'origine. Ceci est essentiellement dû au coût élevé de la production des feuilletons télévisés, et il est évident que le problème se posait moins dans le cas des réalisations radiophoniques. C'est ainsi que dans la majorité des cas, les scénaristes ne conservent du feuilleton littéraire que l'intrigue générale, supprimant certains "rebondissements secondaires" et réduisant le feuilleton télévisé à un maximum de dix épisodes. Cette réécriture, qui passe par une modification du découpage, a inévitablement pour effet d'entraîner une modification du suspense induit par la fin de chaque épisode, donc une modification de la *feuilletonisation* originelle.

Ainsi la version première des **Mystères de Paris** (E. Sue) telle qu'elle parut dans **Le Journal des Débats** en 1842 comptait 167 épisodes quotidiens, alors que la première adaptation télévisée du chef d'oeuvre de Sue fut réalisée en 1961 par Claude Santelli sous la forme d'un téléfilm unitaire de deux heures trente. Dès lors tous les rebondissements, le suspense et le rythme inhérents au roman-feuilleton disparaissaient, et l'on peut affirmer que même si l'intrigue générale restait la même, Santelli avait créé une oeuvre nouvelle, narrativement différente de l'oeuvre originelle.

Ce n'est qu'en 1980 que Jacques Doniol-Valcroze signa la première (et à ce jour l'unique) adaptation télévisée feuilletonesque

46 - Voir Eco (Umberto), **De Superman au surhomme**, Grasset, 1993.

des **Mystères de Paris** et l'on peut d'ailleurs se demander pour quelles raisons ce mythe du roman-feuilleton n'a pas d'avantage inspiré les téléastes (peut-être est-ce dû au caractère trop ambitieux de la tâche ?). Quoi qu'il en soit, ce feuilleton comportait six épisodes d'une heure et nous sommes là encore bien loin des 167 courts épisodes initiaux. Même si sa forme feuilletonesque permettait la reprise de certains rebondissements importants, il n'en demeure pas moins que cette production télévisuelle était elle aussi "formellement" différente de l'oeuvre originelle.

S'il semble difficile de conserver la forme narrative originelle des romans-feuilletons dans leurs adaptations télévisuelles, un problème différent se pose en ce qui concerne la restitution de leur contenu (référénts idéologiques, politiques, sociaux,...).

On a pu constater en effet, que la volonté de neutralité et de consensualité des dirigeants de chaînes, induisait généralement un effacement du caractère politique ou idéologique de certains romans-feuilletons populaires. Ainsi l'idéologie social-démocrate véhiculée par **Les Mystères de Paris** n'apparaît-elle pas dans les adaptations télévisées, où seule l'intrigue romanesque initiale est conservée. Pourtant, certains historiens de la littérature populaire affirment, à l'image de J.-L. Bory⁴⁷, que le feuilleton de Sue a joué un rôle dans la prise de conscience social qui entraîna la Commune de Paris.

Dans **Le Mystérieux docteur Cornélius** de Gustave Le

47 - Bory (Jean-Louis), **Eugène Sue, dandy mais socialiste**, Paris, Hachette, 1979.

Rouge, le véritable propos de l'auteur n'est pas tant de raconter le combat des "Bons" contre le démoniaque docteur, que de livrer une critique virulente de la société américaine et du système capitaliste tout puissant. Pourtant, cette critique qui est la raison d'être du roman-feuilleton de *Le Rouge*, n'apparaît pas dans l'adaptation télévisée de Maurice Frydland, d'autant que dans celle-ci l'action ne se situe plus aux Etats-Unis mais au Xampana, une république imaginaire d'Amérique du Sud. Peut-être les scénaristes du feuilleton télévisé ont-ils voulu adapter le discours véhiculé par *Le Mystérieux docteur Cornélius* aux réalités politico-économiques de 1984, mais ce faisant, ils en ont complètement changé le sens et donc le fond de l'intrigue même si le déroulement de l'histoire et les principaux personnages sont restitués de façon assez fidèle.

L'adaptation des *Habits noirs* de Paul Feval apparaît elle aussi comme un exemple de la politique consensuelle de la télévision, les scénaristes ayant délaissé le thème dominant chez Feval du héros criminel, pour développer celui beaucoup plus "moral" de la défense de l'innocent.

Le cas de l'adaptation de *Belphégor* est encore différent, dans la mesure où les scénaristes de télévision ont totalement réécrit l'intrigue originelle par pur souci de modernité. Transposé dans les années 60, le cinéroman d'Arthur Bernède (1926) véhicule donc une toute autre idéologie sur le petit écran. C'est ainsi que le détective Chantecoq disparaît (le détective n'étant pas un personnage auquel le téléspectateur français est habitué), le policier Ménardier (ridiculisé par Chantecoq dans le roman) se trouvant du même coup réhabilité.

Arsène Lupin enfin, qui sous la plume de Maurice Leblanc

est un personnage complexe qui ne s'en tire pas toujours (il peut aller en prison, perdre son sang froid et connaître un destin tragique), devient sous les traits de Georges Descrières un personnage hilare et moqueur, qui s'amuse et se sort toujours des pires situations. En 1980, Jean-Claude Brialy incarne cependant un Lupin plus proche du personnage de Leblanc dans **Arsène Lupin joue et perd** (feuilleton en six épisodes réalisé par Alexandre Astruc).

François Dunoyer, qui fut le dernier à prendre les traits de Lupin pour le petit écran, campe pour sa part un personnage aussi éloigné de celui de Leblanc que le fut Georges Descrières, mais d'une façon différente. Arsène Lupin est ici un homme d'action qui parcourt le monde, et l'aventure prend le pas sur le mystère comme dans bon nombre de fictions télévisées contemporaines.

Ces trois incarnations d'Arsène Lupin à la télévision sont en fait autant de réinterprétations du personnage imaginé par Maurice Leblanc.

L'un des rares exemples d'une adaptation assez fidèle du fond et de la forme du roman-feuilleton originel est incarné par le **Chéri-Bibi** (d'après Gaston Leroux) de Jean Pignol. Diffusés en 1974, les 46 épisodes de ce feuilleton présentaient l'avantage d'être courts (13 minutes) et donc de se rapprocher du processus narratif utilisé par Leroux. Outre la reprise de l'intrigue et des différents personnages, il présentait comme son modèle un rythme soutenu, une unité dans l'action et de nombreuses chutes qui tenaient le téléspectateur en haleine jusqu'à l'épisode suivant. Proche de l'oeuvre de Leroux, le **Chéri-Bibi** télévisuel l'était également en raison de la fréquence de sa diffusion : un épisode par jour pendant

près de deux mois.

De tous les héros de Gaston Leroux, c'est **Rouletabille** qui le premier trouva le chemin du petit écran sous la forme d'un téléfilm de 90 minutes tourné en 1965 par Jean Kerchbron. Cette adaptation télévisée du **Mystère de la chambre jaune** signée par Jean Gruault délaissait l'esprit feuilletonesque et prenait quelques libertés avec l'intrigue et les personnages de Leroux (Claude Brasseur était Rouletabille).

L'année suivante, c'est Philippe Ogouz qui reprenait le rôle dans une série de trois feuilletons de dix épisodes de 15 minutes chacun. Cette adaptation était beaucoup plus fidèle au fond et à la forme des feuilletons de Gaston Leroux.

Enfin, davantage qu'une adaptation fidèle, l'exemple de **Rocambole** (adapté et réalisé en 1964 par Jean-Pierre Decourt) nous montre comment la télévision a pu faire revivre tout en les enrichissant, le personnage et l'intrigue imaginés par Alexis Ponson du Terrail.

Aujourd'hui, si la télévision française a pratiquement cessé d'adapter des romans-feuilletons des XIX^e et début du XX^e siècles⁴⁸, il semble qu'avec le *feuilleton historique*, elle perpétue à sa façon ce genre littéraire en mêlant drames romanesques et trames historiques, faits réels et intrigues inventées, personnalités historiques et personnages fictifs. Bien qu'étant la plupart du temps basé sur des scénarios originaux, le *feuilleton historique*, comme

48 - Une adaptation télévisuelle feuilletonesque du **Comte de Monte-Cristo** d'Alexandre Dumas est actuellement en cours de réalisation avec Gérard Depardieu dans le rôle titre.

l'adaptation de roman-feuilleton , se situe au confluent du récit d'aventures, du récit de mystère et de l'intrigue amoureuse (**La Florentine, La comtesse de Charny, Maria Vandamme**). Là aussi les personnages souvent nombreux ont tous leur propre histoire, et la multiplicité des actions peut se suivre aisément par le développement parallèle de chacune d'elles et leur alternance. Tout comme ce fut le cas pour la plupart des *adaptations de romans-feuilletons* , les *feuilletons historiques* sont généralement des fictions haut de gamme qui comptent entre quatre et douze épisodes de 90 à 110 minutes, et sont diffusées de façon hebdomadaire aux heures de grande écoute (20 heure 50).

Enfin, il semble également que le *feuilleton généalogique* appartienne eux aussi à cette même catégorie qui regroupe déjà *l'adaptation de roman-feuilleton* et le *feuilleton historique* . Comme ces deux derniers, il développe en effet sur un nombre réduit d'épisodes (entre six et dix-huit), un récit qui retrace l'histoire d'une famille sur une ou plusieurs générations et dans laquelle se mêlent aventures, mystères et sentiments (**Racines aux Etats-Unis, Les dames de la côte en France**). En un sens, le *feuilleton généalogique* pourrait être considéré comme une sorte d'équivalent "ultra-elliptique" des deux autres, dans la mesure où sur un nombre d'épisodes (un temps narratif) comparable, il développe une intrigue beaucoup plus longue (temps diégétique) s'étalant souvent sur plusieurs générations, générant ainsi des ellipses plus importantes.

Pour simplifier les choses, nous dirons donc que le *feuilleton généalogique* — parce qu'il raconte une partie de *l'histoire* d'une lignée et parce que chaque génération présentée est

généralement en prise directe avec son époque (certains membres de la famille peuvent être impliqués dans de événements historiques) —, et l'adaptation de *roman-feuilleton* — parce que ses intrigues sont *historiquement* marquées — sont deux *sous-genres* du *feuilleton historique*, dont les schémas et développements narratifs ainsi que les conditions de production sont semblables.

La *saga* se distingue essentiellement du *feuilleton généalogique* par le très grand nombre de ses épisodes (356 pour *Dallas*, 219 pour *Dynastie*) mais également par le fait qu'elle est presque toujours d'origine anglo-saxonne. Comme le note fort justement Umberto Eco⁴⁹, la *saga* (dont la plus connue est sans doute *Dallas*⁵⁰) raconte l'histoire d'une famille sur une période historique donnée. Dans ce genre feuilletonesque télévisuel que l'on nomme aussi parfois *feuilleton fleuve*, « les personnages — et donc les comédiens — vieillissent ; la *saga* est l'histoire du vieillissement d'un individu, d'une famille, d'un groupe social. Elle peut s'attacher à un seul lignage (le même personnage est suivi depuis sa naissance jusqu'à sa mort ; il en va de même pour sa descendance directe) ou bien aux diverses branches d'un arbre généalogique (avec à

49 - Eco (Umberto), **Innovation and repetition : between modern and post-modern aesthetics**, in *Daedalus*, août 1985, New York (traduction France de Nicolay), repris dans **L'art de la répétition**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 : "Feuilletons et séries".

50 - A propos de *Dallas*, voir notamment : Blum (Sylvie), **Dallas ou l'univers irrésolu : la pragmatique d'un feuilleton**, in *Réseaux hors-série* : "Sociologie de la télévision : la France", CNET, 1993, pp. 41-54.

l'origine un patriarche, suivi de toute une postérité directe et collatérale) » (loc. cit., p. 22). Généralement, la *saga* couvre une période diégétique plus courte que le *feuilleton historique* bien que son récit soit développé sur près de trente fois plus d'épisodes. Alors que dans le *feuilleton historique*, la notion d'écoulement du temps est dominée par le *montage elliptique* qui permet de faire se succéder les générations en un nombre réduit d'épisodes (on utilise souvent trois comédiens différents pour interpréter trois phases de la vie d'un même personnage), la *saga* tend pour sa part à se rapprocher de notre propre temporalité (les personnages vieillissent au rythme des acteurs qui les incarnent) et présente les différentes générations dans un même espace-temps (co-présence de trois générations dans *Dallas*). Comme le constatent François Jost et Gérard Leblanc (1994, p. 91), la pluralité et la co-présence des générations diluent ici la gravitation de la fiction autour d'un personnage (ou groupe de personnages) pivot. Les deux auteurs remarquent tout de même que dans la *saga* « de grandes quêtes subsistent, qui organisent chaque épisode (l'ouverture d'un testament, un mariage, l'adoption d'un enfant, etc.), mais, dans la mesure où il faut faire connaître au téléspectateur les réactions de tous les personnages, l'organisation ascendante-descendante de la temporalité éclate en une sorte de montage étoilé : des scènes se succèdent, qui nous font comprendre les relations entre les personnages, leurs sentiments ou leurs projets en quelques répliques, chacune venant interrompre la précédente, de sorte que nous éprouvons une curieuse sensation temporelle : tout en partageant le temps de la conversation, sans ellipses apparentes, nous avons l'impression, à cause de la rupture entre deux scènes,

qu'il s'est écoulé plus de temps que nous n'en avons vécu nous-mêmes entre le moment où nous avons perdu un personnage et le moment où nous le retrouvons » (ibid.). Ces observations font dire à Jost et Leblanc que puisqu'un épisode n'avance que de quelques jours chaque semaine (alors qu'un épisode de feuilleton historique peut parfois avancer d'une dizaine d'années), les personnages de la *saga* « nous accompagnent au rythme de nos soucis quotidiens » (ibid.).

De son côté, Jean Bianchi⁵¹ constate lui aussi que la narration feuilletonesque de la *saga* multiplie les intrigues partielles et imbriquées pour valoriser la continuité d'un épisode à l'autre : « glissant en permanence d'une sous-histoire à une autre sous-histoire gérant en même temps les fils de quatre ou cinq intrigues » (loc. cit., p. 38), la *saga* se présente comme « un récit à tiroirs qui retarde le plus possible la montée en puissance vers un final du drame » (ibid.). Ici réside une autre différence entre *feuilleton historique* et *saga* : alors que le premier construit son récit sur l'attente d'une fin sans cesse retardée par des rebondissements, la seconde multiplie les micro-récits sans laisser entrevoir de fin possible pour le macro-récit. La *saga* étant bâtie pour durer des mois, parfois des années, à raison d'un épisode hebdomadaire de 50 minutes, son écriture joue donc « la lenteur, la continuité étirée. Elle repousse le plus loin possible le dénouement, diffère le terme » (ibid.), si tant est qu'il y en ait un. Comme le note encore J. Bianchi (ibid.), la *saga* n'implique pas le téléspectateur par

51 - Bianchi (Jean), 1984, repris dans *La mise en récit des feuilletons*, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 : "Feuilletons et séries", pp. 38-40.

des voies d'intense dramatisation (avec des séquences serrées tension/crise/rebondissement) fracturant et bouleversant la temporalité quotidienne comme le fait le feuilleton historique, mais au contraire « s'intègre dans le quotidien de millions de gens ». L'auteur explique en effet que le grand nombre d'épisode de la plupart des sagas en font des "rituels répétitifs", des "cérémonies domestiques" dans lesquelles on entre de plein pied car elles ne réclament « ni effort de repérage, ni implication onéreuse ». Comme le font F. Jost et G. Leblanc, Jean Bianchi constate lui aussi que dans ce genre *feuilletonesque* le temps représenté du drame et le temps vécu par le téléspectateur sont en quasi continuité, avant de préciser que le plaisir que procure la saga ne provient pas d'émotions fortes, mais qu'il est plutôt fait de petites satisfactions régulières « faites d'accoutumance, de retrouvailles, de compagnonnage avec le héros, du jeu d'anticipation (manière de prévoir les réactions et les situations qui, fatalement, finissent par arriver, tout en étant partiellement démenties)... »⁵² (loc. cit., p. 39). Pour J. Bianchi, la narration de *Dallas* caractérise parfaitement le type d'écriture feuilletonesque propre à la saga, avec ses foisonnements et ses chevauchements d'intrigues partielles, ces "feuilletons dans le feuilleton". Il explique que « regardé à la loupe », l'épisode ordinaire de *Dallas* présente un découpage morcelé de sorte que le montage ne joue en rien sur le contraste des

52 - Jean Bianchi décrit en fait ici une partie de la *théorie de la reconnaissance et de la consolation* mise en évidence par Umberto Eco à propos du *roman-feuilleton* et sur laquelle nous reviendrons dans notre chapitre quatre.

durées, mais qu'il se contente plutôt d'aligner « un matériau répétitif : la séquence courte ». « Cet émiettement », poursuit-il, « favorise le surgissement de données nouvelles dans la narration (ce qui renforce aussi, au niveau du contenu, la thématique familiale: chaque membre du clan est à son tour le héros d'une sous-histoire avant de passer la main au suivant), en même temps qu'il interdit tout effet épique, tout élan du récit vers un dénouement général » (ibid.). Il arrive aussi parfois que certaines de ces sous-histoires (*micro-récits*), centrées sur un personnage très populaire aux yeux des téléspectateurs, trouvent un développement qui dépasse le cadre strict de d'une *saga* et donnent naissance à un nouveau *macro-récit*, différant ainsi davantage encore un éventuel dénouement final. Ces *micro-récits* devenus *macro-récits* sont en quelque sorte des *sagas cousines* de celle dont elles sont issues, et

auxquelles on donne généralement le nom de *spin-off*⁵³. C'est ainsi qu'en développant une intrigue autour du personnage de Gary Ewing (Ted Shackelford), le fils raté et alcoolique, le mouton noir de la famille texanne mise en scène dans **Dallas**, David Jacobs et ses producteurs créent en 1979 **Côte Ouest** (*Knots Landing*), une nouvelle *saga*, une extension autonome parallèle de la première en quelque sorte. Pour bien marquer la filiation entre les deux, plusieurs membres de la famille Ewing (**Dallas**) viendront d'ailleurs en visite à *Knots Landing* lors des premiers épisodes de **Côte Ouest**, et par la suite, il arrivera que certains personnages passent de l'une à l'autre.

La distinction essentielle que l'on peut faire entre *saga* et *soap-opera*, outre la différence de la qualité de leurs réalisations

53 - A l'origine, le terme *spin-off* (littéralement sous-produit) désignait une *série* ou un *feuilleton* tiré d'un film de cinéma (**MASH**, **La planète des singes**). Rapidement, certaines *fictions à épisodes* américaines à succès donnèrent naissance à leurs propres *spin-offs* ou fictions dérivées, les producteurs espérant ainsi exploiter le succès d'un concept, d'un personnage ou d'un lieu. Il peut également arriver qu'une *fiction à épisodes* soit utilisée pour en promouvoir une autre, qui n'a bien souvent avec la première qu'un rapport lointain. On parle alors de *semi-spin-off*, un artifice de promotion imaginé par les producteurs. Enfin, il se peut que le personnage secondaire d'une fiction, apparu l'espace d'un épisode, rencontre tellement de succès que l'on écrive une nouvelle fiction basée sur lui. Aujourd'hui, le terme *spin-off* désigne aussi les films de cinéma qui sont issus de certaines *séries* ou *feuilletons* (**Mission : impossible**, **Les incorruptibles**, **Twin Peaks**).

liée à leurs moyens de production (beaucoup plus importants pour la *saga* qui n'est diffusée que de façon hebdomadaire), se situe au niveau de la narration. Comme le précise Jean Bianchi, *Dallas* (comme l'ensemble des *sagas*) évite en effet « l'impression de narration molle, typique de soap-opera » (ibid.). Pour lui, la *saga* est capable d'accélérer le rythme et d'imprimer au récit un tempo très vif. Cela se fait notamment « par le moyen d'une alternance rapide et systématique des protagonistes et des situations (rires/larmes, complot monté/complot déjoué, affaires/sentiments...) d'une séquence à l'autre, comme par le contraste des lieux (ranch/ville, bureau/bar, intérieur/extérieur...) » (ibid.).

Une autre caractéristique relevée par J. Bianchi à propos de la *saga* , concerne l'importance capitale du texte voir même sa supériorité sur les images. L'auteur indique en effet que dans ce genre *feuilletonesque* , l'écriture « est volontairement simple, vériste, s'interdisant toute métaphore, tout effet, tout codage cultivé pour obtenir une lisibilité maximale » (ibid.) et que le son précède généralement l'image, de sorte que dans *Dallas*, « on arrive assez bien à suivre un épisode entier sans regarder en permanence l'écran, à la manière dont on suit une émission radio en prenant son repas. Identification et reconnaissance des personnages sont clairement données dans la voix, le ton, la manière de dire ses sentiments, d'engager des conversations. Les prénoms reviennent souvent dans les dialogues pour mettre clairement en place les repères à l'oreille » (ibid.).

Si le plaisir du téléspectateur de la *saga* repose essentiellement sur l'itération et le ressassement d'un schéma

narratif quasi identique d'un *micro-récit* à l'autre et basé sur le texte, il n'en demeure pas moins que les images elles aussi posent clairement un certain nombre de repères. Jean Bianchi constate d'ailleurs qu'au début de chaque séquence, la caméra situe sans ambiguïté le lieu et le moment de l'action, le passage d'une journée à l'autre par exemple, étant « clairement matérialisé par un effet de nuit au raccord » (loc. cit., p. 40). D'autre part, chaque séquence s'achève généralement par un gros plan du personnage-clé et dans les intervalles, « la caméra ne filme presque jamais d'action mais aligne des kilomètres de champs/contre-champs de personnages qui se parlent fixés dans des positions très déterminées et aux évolutions très restreintes. La caméra ne zoome pas, n'explore pas l'espace, se bornant à enregistrer des décors caricaturaux par accumulation de signes visuels. De même la temporalité est-elle enregistrée sans être retouchée : ni gommages ni soulignement des temps morts, pas de retour en arrière. Tout est calculé pour que la lisibilité soit totale. Et donc que l'accès du programme soit possible au maximum de gens » (ibid.).

La dernière caractéristique narrative de la *saga* relevée par J. Bianchi à travers son étude de *Dallas* est liée à la construction mélodramatique des intrigues. « Le récit articule ses moments et ses figures selon la vieille logique populaire du mélodrame », explique-t-il : « bonheur intensément désiré, frôlé puis contrarié par des malheurs en chaîne ; différence des statuts sociaux des protagonistes qui perdure après leur mariage et nourrit nombre de conflits familiaux ; héros peu volontaires, indécis, ballottés par les circonstances, minés par une déprime vague... En indexant son récit sur les valeurs très populaires du mélodrame et en déclinant sur

tous les tons et tous les modes que l'argent ne fait pas le bonheur, Dallas exploite un ressort universel de constitution des succès de masse, et porte l'effet-fiction à un point de grande intensité » (ibid.).

Enfin, si comme nous venons de le voir la *saga* est bien un *genre feuilletonesque* de la télévision, il est tout de même possible d'observer qu'à la différence des *genres* que nous avons mis en évidence précédemment (*feuilleton de prestige* et *feuilleton historique*) et que l'on pourrait qualifier de *formes feuilletonesques pures*, elle contient pour se part une certaine dose de sérialité. Sans aller jusqu'à suivre Umberto Eco lorsqu'il affirme que la *saga* n'est en fait « qu'une série déguisée » (1987, p. 23), nous pensons tout de même comme lui que « malgré sa forme historique, elle ne fait que répéter la même histoire, le déroulement du temps n'étant que apparence » (ibid.). Faisant le parallèle avec les "anciennes sagas" (celles de la tradition orale et de la littérature épique) ou les exploits se répètent de génération en génération, Eco constate en effet que dans Dallas « grands-pères et petits-fils passent par les mêmes épreuves : lutte pour l'argent et le pouvoir, vie, mort, défaites, victoires, adultère, amour, haine, désirs, illusions, désillusions » (ibid.). En ce sens nous dirons donc que la *saga* apparaît comme une *forme feuilletonesque dégradée*.

Si cette *dégradation de la narration feuilletonesque*

semble beaucoup moins importante dans le *soap-opera* ⁵⁴, genre pourtant proche de la *saga* à bien des égards, c'est en grande partie en raison de sa temporalité plus proche encore de celle du téléspectateur qu'elle ne l'est dans la *saga*. Alors que dans le cas de cette dernière nous l'avons vu, les personnages vieillissent pratiquement au même rythme que les téléspectateurs, ceux du *soap-opera* ne vieillissent eux que de quelques minutes chaque jour. D'autre part, la *sérialisation de l'intrigue feuilletonesque* que nous

54 - Le terme de *soap-opera* désigne à l'origine certains feuilletons radiophonique diffusés l'après-midi, très populaires auprès du public féminin aux Etats-Unis dans les années 30-40. Selon Robert C. Allen (*Speaking of soap-operas*, The University of North Carolina Press, 1985), ce genre tire sa dénomination du fait qu'il était (et qu'il est parfois aujourd'hui encore) sponsorisé par des firmes de lessive ou de savon telles que Procter and Gamble, Colgate-Palmolive ou Lever Brothers. L'utilisation du mot *opera* ne semble quant à elle se justifier que « dans une pirouette doublement ironique : la forme d'art la plus cultivée, la plus élitiste, devient, associée au savon, le véhicule commercial de l'un des produits les plus humbles de notre vie quotidienne » (ibid.). **Betty and Bob**, le premier *soap-opera* de la radio américaine, instituait déjà les thèmes développés dans son équivalent télévisuel actuel en racontant l'histoire d'une secrétaire qui épouse son patron et en mêlant amour, jalousie, passion, divorce, famille, trahisons, meurtres, chantage, argent, pouvoir... Les *soap-operas* les plus connus en France sont **Santa Barbara**, **Amour, gloire et beauté** ou **Les feux de l'amour**.

avons pu observer au travers du développement généalogique de la *saga* est ici impossible en raison de la périodicité quotidienne et du phénomène d'étirement du temps diégétique qui caractérisent le *soap-opera*. Autrement dit, ce n'est pas tant la notion de répétition qui domine ce *genre feuilletonesque* que celui d'écoulement du temps quotidien, de flot narratif dont on n'entrevoit aucune fin possible. Nous pouvons également constater que si la *saga* est généralement constituée de *micro-récits mis en parallèles et en interrelation* les uns avec les autres au moyen du montage alterné, le *soap* développe quant à lui un ensemble de *micro-récits concentriques*, chacun d'eux contenant ou étant contenu dans les autres.

Pour Guy Lochard et Henri Boyer⁵⁵, « le statut de plus en plus problématique de ces productions, qui met en cause la notion d'univers fictionnel (en tant qu'univers autonome) » est manifeste « lorsque l'on examine les organisations narratives de ces récits ambigus et les relations qu'elles entretiennent avec la temporalité des téléspectateurs. A la différence du cinéma ou du roman qui donnent corps, à travers ellipses, anticipations et retours en arrière, à la construction d'un temps logique perdant tout lien avec le temps physique vécu par le récepteur, la fiction télévisée semble répugner à se couler dans les principes de la narration fictionnelle classique. Elle opte au contraire pour un type d'organisation temporelle qui la rapproche du temps social vécu par les téléspectateurs » (ibid.). Selon les deux auteurs, cette dilatation du temps est

55 - Lochard (Guy) et Boyer (Henri), *Notre écran quotidien. Une radiographie du télévisuel*, Dunod, coll. Société, Paris, 1995, p. 122.

particulièrement accentuée dans le soap-opera par un appauvrissement prononcé des événements. Ils expliquent qu'à « la multiplication des coups de théâtre et des rebondissements qui caractérisent le cinéma narratif classique », mais aussi et surtout, peut-on ajouter, qui caractérisent le *feuilleton de prestige* et le *feuilleton historique*, ce genre feuilletonesque « oppose une économie d'actions, l'action se réduisant le plus souvent à d'interminables scènes de conversations filmées. Les personnages nous y font part de leurs états âmes sans cesse remis en cause par de menus événements interpersonnels (ruptures, réconciliations), se prêtant à de multiples combinaisons en fonction du nombre de personnages » (op. cit., p. 123). Nous suivrons également G. Lochard et H. Boyer lorsqu'ils affirment qu'à défaut de faire progresser l'action en entretenant l'attente d'une solution comme le font feuilletons de prestige et feuilleton historique, les dialogues sans cesse étirés du soap-opera semblent assumer une fonction essentiellement dilatoire nous maintenant dans ce que Jean Mottet nomme « un éternel présent conflictuel »⁵⁶.

Il en résulte donc, comme le soulignent encore les deux auteurs, que ce parti pris narratif exclut les formes de montage non linéaires, privilégiant au contraire la figure de la "scène" mise en évidence par Christian Metz⁵⁷, c'est-à-dire une forme d'organisation temporelle sans contraction ni destructuration qui restitue "comme dans la vie réelle" l'action filmée. Pour Jean

56 - Mottet (Jean), *L'espace-temps de la télévision : le cas du soap-opera*, in *Quaderni* N° 9 : "Séries et télévision", p. 70.

57 - Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, tome 1.

Mottet ce choix est on ne peut plus logique, dans la mesure où « c'est le mode de structuration spatio-temporelle des images filmiques le plus apte à créer chez le spectateur l'impression que la représentation est un prolongement que la vie » (op. cit., p. 69), et même qu'elle est la vie.

Si cette option démarque d'évidence le *soap-opera* des *feuilletons de prestige* et *historique*, ainsi que de la fiction cinéma, G. Lochard et H. Boyer notent cependant qu'elle la rapproche d'une « modalité spécifiquement télévisuelle : le *direct*, qui se définit précisément par une superposition du temps de l'événement, de sa transmission et de sa réception » (op. cit., p. 124). Il en résulte donc selon eux « une impression de présence immédiate qui rapproche ce type de programmes d'autres émissions "de flux" (les *talk-shows*, les émissions de compagnie, etc.), elles aussi fondées sur des continuités dialoguées » (ibid.). Cette apparence du direct relevée par les deux auteurs est accentuée par le fait que s'il existe bien une phase de montage *a posteriori*, une partie de celui-ci est toutefois parfois effectuée en direct (puis diffusé en différé), certaines scènes étant filmées par trois ou quatre caméras et pré-montées en régie comme c'est le cas pour les jeux télévisés par exemple.

François Jost et Gérard Leblanc (1994, p. 91) pensent eux aussi que le *soap-opera* fonctionne sur un autre modèle que la *saga*. Prenant l'exemple de *Santa Barbara*, ils y relèvent en effet — comme nous l'avons fait — la place dominante qu'occupe le texte, en expliquant que « l'importance d'un événement se mesurant aux répercussions comportementales qu'il entraîne et aux analyses psychologiques qu'il suscite, le récit de paroles y devient prépondérant et le gros plan le fondement du découpage » (ibid.).

Eux aussi voient dans cette priorité donnée au verbal la possibilité de rapprocher le soap-opera de la logique théâtrale, mais précisent tout de même que le montage et la mise en cadre des dialogues obéissent davantage au modèle cinématographique qu'au modèle scénique. Cette apparence du direct due à la technique narrative, associée au caractère théâtral que confère l'importance des dialogues, le tout régit par la logique cinématographique relevée ici par F. Jost et G. Leblanc, ne sont pas sans évoquer certains des aspects de la dramatique que nous avons mis en évidence plus haut. Toutefois, il serait sans doute excessif de penser que le *soap-opera* n'est une forme dégradée de la *fiction télévisuelle*, une sorte de régression vers un modèle ancien et désuet, et il semble pertinent au contraire de suivre les deux auteurs lorsqu'ils affirment que « les lieux de la fiction ne sont pas de simples plateaux à trois murs sur lesquels évoluerait des personnages, ils sont construits par le montage, même si celui-ci est réduit à un éternel champ-contrechamp » (ibid.).

Enfin, bien que Michèle et Armand Mattelart démontrent que la *telenovela* brésilienne se distingue par certains

points du reste de la *production feuilletonesque* de la télévision⁵⁸, nous la considérerons pour notre part comme un *sous-genre* du *soap-opera*, au même titre que le *téléroman* canadien. Il nous semble en effet que la grande ressemblance formelle et narrative qui les rapproche, situe ces trois types de feuilleton dans le même espace du territoire feuilletonesque.

Le dernier type de fictions abordé par François Jost et Gérard Leblanc dans le chapitre qu'ils consacrent aux "temps faibles" de la fiction télévisuelle (op. cit., pp.90-93), celui qui à leurs yeux se détache le plus du modèle cinématographique, correspond à ce qu'ils nomment les « *sitcoms* pour adolescents » que sont par exemple **Premiers Baisers** et **Hélène et les garçons** sur TF1. En ce

58 - Mattelart (Michèle et Armand), **Le carnaval des images**, INA/La Documentation Française, Paris, 1987, repris dans **Les telenovelas ; publicité et modernité**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 , p. 40-41. Dans cet ouvrage, les auteurs expliquent que si la *telenovela* présente un mélange de mémoire narrative populaire traditionnelle et de modernité, comme c'est d'ailleurs le cas pour la plupart des *genres feuilletonesques* de la télévision, sa particularité est en fait de combiner « une narrativité éclatée sur le plan de la forme télévisuelle avec une structure de récit de très longue durée ». Dans la *telenovela* expliquent-ils, « la rythmique du fragment correspond à notre immersion visuelle dans le monde technologique moderne et satisfait aux modalités contemporaines de la perception esthétique ». Selon eux, « il y aurait là combinaison d'une esthétique du rythme et de la vitesse et d'une esthétique de pathos ».

qui nous concerne, il nous semble que le terme *sitcom*, qui comme nous allons le voir dans un instant désigne un *genre fictionnel à dominante sérielle*, est impropre à désigner ces fictions qui sont basées sur une *logique feuilletonesque*. Certes le mot *sitcom* est souvent employé lorsqu'il s'agit de désigner les fictions à épisodes produites par la société AB Production, mais nous sommes en droit de penser que dans certains cas (notamment en ce qui concerne, **Le miel et les abeilles**, **Premiers baisers**, **Les années fac**, **Hélène et les garçons**, **Le miracle de l'amour**, **Les vacances de l'amour**, **Sous le soleil**, etc.) il s'agit là d'une dérive sémantique due à un manque de vocabulaire. Aussi préférons nous regrouper ces *fictions feuilletonesques* sous l'expression *feuilleton AB*, et n'utiliserons-nous le mot *sitcom* qu'en temps que *terme générique* propre à désigner certaines *séries* de la télévision, y compris d'ailleurs des séries produites par AB Production telles que **Les filles d'à côté** par exemple.

Quoi qu'il en soit, nous serons en revanche entièrement d'accord avec les deux auteurs pour constater que dans ces *feuilletons AB*, chaque séquence est organisée autour d'un décor unique (presque toujours une chambre, un salon, un café ou un local de rencontre), « présenté globalement par un plan d'ensemble, entrecoupé de temps à autre par un plan moyen ou un gros plan soulignant la réaction d'un personnage » (op. cit., p. 92). Ici, le nombre réduit des décors (généralement pas plus de trois décors différents par feuilleton), rapproche ces *fictions* — plus encore que les précédentes — des *dramatiques* des débuts de la télévision, tout en leur donnant un *aspect sériel* lié à la récurrence des lieux diégétiques d'un épisode à l'autre. Dans les *feuilletons AB*, la

répétition et le ressassement des intrigues et des figures narratives, est donc renforcé par cette immobilité géographique des actions qui se déroulent toujours dans les mêmes décors.

D'autre part, comme le notent également F. Jost et G. Leblanc, l'espace ici réduit à trois côtés (il y a toujours un mur absent et toujours le même), est celui du plateau. Pas du plateau de théâtre de boulevard comme dans la sitcom où le décor est réaliste, mais du plateau de télévision : « tout est schématique (formes, couleurs) et plutôt que feindre la profusion ou le décor réel, on donne à voir un espace bien organisé, recourant au minimum d'éléments signifiants, le tout baignant dans des couleurs criardes. Qu'il s'agisse des vêtements ou des décors, tout *saute* aux yeux » (ibid.). De plus, chaque élément du décor, chaque objet, semble avoir dans l'espace une place fixe, déterminée une fois pour toute et immuable d'un épisode à l'autre, ce qui permet de renforcer cette récurrence des lieux et de donner au téléspectateur des repères précis en le plongeant chaque jour dans un espace connu et facilement identifiable. En faisant le parallèle avec certaines émissions pour enfants telles que le **Club Dorothée**, les deux auteurs constatent que *l'esthétique*⁵⁹ des lieux diégétiques du *feuilleton AB* est « calquée sur la décoration du studio de télévision : même absence de nuances, mêmes taches chromatiques dans l'écran. Et surtout, même disposition des personnages » (ibid.). Cette dernière indication concernant la mise en scène du dispositif télévisuel propre à ce *genre feuilletonesque*, rapproche ce dernier de certaines *sitcoms* dans la mesure où comme elles, il est enregistré

59 - Jost et Leblanc soulignent le terme.

de la même façon que les jeux télévisés⁶⁰, c'est-à-dire au moyen de trois ou quatre caméras quasi fixes et du montage en régie. Pourtant, si son *esthétique* se rapproche de celle de la *sitcom*, le *feuilleton AB* est tout de même plus proche du *soap-opera* dans la mesure où il est dominé par un type de narration basé sur des intrigues amoureuses ou interrelationnelles, qui pour la plupart se développent sur plusieurs épisodes.

Mais il nous faut tout de même remarquer à la suite de François Jost et Gérard Leblanc, que dans ce genre feuilletonesque les personnages sont toujours disposés de sorte à nous faire face, et que si ce cas de figure est propre à la théâtralité, il caractérise bien plus encore certains dispositifs télévisuels. Les auteurs observent en effet de « de même que Dorothee et ses compagnons sont tous les uns à côté des autres, de même que l'animateur et les candidats d'un jeu sont côte à côte (parfois ils ne se regardent même pas), les temps forts de l'épisode regroupent tous les personnages non pas *autour* d'une table de café, mais *derrière* » (ibid.). « Aucun ne nous tourne jamais le dos », poursuivent-ils, « et la caméra ne pénètre que peu à l'intérieur de cet espace pour recréer une profondeur : nous sommes à la fois à l'extérieur et dans la meilleure position pour voir tout le monde en même temps » (ibid.).

Pour les deux chercheurs enfin, cette caractérisation visuelle du *feuilleton AB* est l'un des points qui contribuent « à la

60 - Alors que les émissions de jeux de la télévision continuent de masquer tout signe visible de l'énonciation, il n'en est pas toujours de même pour certains talk-shows (à l'image de **Nulle part ailleurs**) qui n'hésitent pas à exhiber cadres, caméras, projecteurs et même coulisses.

définir comme un temps faible de la fiction, un temps où le téléspectateur n'a pas besoin de s'engouffrer tout entier dans son écran (toute lumière éteinte). Cette possibilité donnée au téléspectateur de ne pas s'investir totalement dans la fiction est renforcée par le récit de paroles, qui comme nous l'avons vu, véhicule essentiellement des informations narratives et participe du même souci de redondance sémantique. Le fait qu'ici, chaque séquence est destinée à faire passer une information que le dialogue ressasse pendant plusieurs minutes et même souvent pendant plusieurs épisodes, a un double effet. D'une part, comme le notent les deux chercheurs, ce ressassement permet à la fiction de subir « sans dommage les décrochements », le téléspectateur parvenant toujours à un moment ou à un autre à capter une information. D'autre part, il contribue là aussi (et plus encore que dans les autres genres *feuilletonnesques*) à introduire de la sérialité dans un système narratif gouverné par la *mise en feuilleton*, grâce au caractère immuable des lieux diégétiques et des éléments du décor, à la répétition des informations narratives verbales, et à la multiplication de micro-récits parallèles ou successifs, développés sur plusieurs épisodes (parfois sur un très grand nombre) et semblables les uns aux autres.

Pour résumer, nous pouvons donc dire que le *feuilleton AB* est un genre *fictionnel télévisuel* dont la logique narrative générale est de type *feuilletonnesque* comme c'est le cas pour le *soap-opera*, mais qui comporte un certain nombre de facteurs sérialisants d'ordres narratifs, verbaux et scéniques.

Le cas des *feuilletons* du même type qu'*Urgences* et *New*

York Police Blues est différent, dans la mesure où ces derniers apparaissent comme une sorte de *combinaison presque parfaite enter mise en série et mise en feuilleton* . Tous deux mettent en scène un groupe de personnes appartenant à la même corporation (personnel médical et paramédical pour le premier, policiers pour le second) et évoluant toujours (à de rares exceptions près) dans le même décor (le service des urgences de l'hôpital Cook County de Chicago pour le premier et le commissariat new-yorkais du "15th Squad" pour le second). La trame principale de ces fictions à épisodes est bien de type *feuilletonesque* puisqu'il s'agit de nous présenter au fil des épisodes la lente évolution de la vie personnelle et professionnelle (relationnelle) de chaque membre du groupe.

Mais à ce lent développement narratif viennent se greffer une série de micro-récits qui n'impliquent la plupart du temps que certains des personnages récurrents et les mettent en relation avec des personnages secondaires que l'on pourrait nommer *personnages passagers* ou *épisodiques* . Ces micro-récits indépendants — donc relevant d'une logique narrative sérielle — peuvent dans certains cas, lorsqu'ils s'étendent sur plusieurs épisodes (généralement pas plus de deux ou trois), créer *du feuilletonesque dans le feuilletonesque* , c'est-à-dire qu'à la lente évolution des caractères des personnages, se superposent des instants dramatiques (patient entre la vie et la mort dans *Urgences*, mise en danger de l'un des policiers dans *NY Police Blues*) générateurs d'un suspense beaucoup plus intense provoqué par la brusque rupture du récit en fin d'épisode. Dans d'autres cas, ces micro-récits ne sont développés que sur la durée d'un épisode, ce qui permet alors de créer *du sériel dans le feuilletonesque* , autrement

dit de (re)donner une unité diégétique aux épisodes en développant une intrigue autonome et close, sans antécédent ni suite. Ces deux types de micro-récits, que nous nommerons *micro-récit feuilletonisant* et *micro-récit sérialisant*, coexistent en fait dans chaque épisode de ce genre *feuilletonesque* où il impliquent alternativement l'un ou l'autre (parfois plusieurs) membre du groupe.

Ce qui distingue également ces *feuilletons* de ceux que nous avons examinés précédemment, c'est qu'au lieu de faire évoluer un groupe de personnages en vase clos, ils confrontent un nombre réduit de personnages récurrents (six dans *NY Police Blues*, une dizaine dans *Urgence*) à une multitude de *personnages épisodiques* qui peuvent à leur tour acquérir un *degré de récurrence* un plus ou moins importants. Ainsi certains de ces personnages secondaires peuvent-ils se trouver au centre d'un micro-récit durant plusieurs épisodes puis disparaître totalement, tandis que d'autres n'apparaîtront que de façon sporadique dans certains épisodes. Cette rencontre de deux univers (enquêteurs/malfaiteurs, soignants/malades) et cette confrontation des personnages principaux à des situations toujours renouvelées bien que toujours identiques (un blessé arrive, il sera sauvé ou ne le sera pas ; un crime est commis, le coupable sera arrêté ou ne le sera pas), sont en fait des *caractéristiques de la narration sérielle* absentes de la plupart des *genres feuilletonesques* de la télévision. C'est donc parce qu'il intègre ces paramètres *sériels* à une longue et lente progression narrative qui s'étale sur un grand nombre d'épisodes, que le *feuilleton de type Urgences et NY Police Blues* peut apparaître comme une sorte de compromis entre *feuilleton* et *série*

ou plus exactement comme un *feuilleton* qui serait gouverné par une *logique narrative sérielle*. En ce qui concerne Urgences, cet *effet-série* est d'ailleurs renforcé par ce que l'on pourrait nommer le *découpage saisonnier*. Chaque saison⁶¹ décrivant ici une année universitaire passée à l'hôpital Cook County, elle possède donc sa propre autonomie diégétique jalonnée de repères temporels : le premier épisode de chaque saison correspond à la rentrée universitaire et permet donc l'arrivée de nouveaux personnages ou la "redistribution" des rôles, les épisodes de mi-saison correspondent aux fêtes de fin d'année, et le dernier épisode de chaque saison annonce le départ des personnages qui ont terminé leur internat ou sont mutés dans un autre service. Ce type de découpage confère donc à l'ensemble des épisodes d'une saison, une sorte de statut d'épisode *géant* s'inscrivant lui-même dans une *logique sérielle de programmation* répétée d'une année sur l'autre.

Enfin, la dernière particularité du *feuilleton de type Urgences et New York Police Blues* que nous relèverons pour l'instant, est de nature esthétique. En effet, ces feuilletons récents rompent avec les *genres feuilletonesques* antérieurs qui nous l'avons vu, empruntaient au modèle cinématographique, théâtral ou au dispositif de certaines émissions de télévision, en développant

61 - Pour les programmeurs, le terme *saison* désigne la période s'écoulant entre septembre et juin. Par extension, il désigne également l'ensemble des épisodes d'une série ou d'un feuilleton diffusés au cours de ce laps de temps. L'intersaison (correspondant aux mois d'été) est généralement consacrée aux rediffusions de certaines fictions ou à la première diffusion de fictions conçues pour cette période (feuilletons de l'été).

une esthétique résolument post-moderne au sens ou l'entend Laurent Jullier (1997). En privilégiant le plan court, le mouvement ininterrompu de la caméra (usage immodéré de la Steadicam dans *Urgences*) et en multipliant les recadrages et les champs sur champs (*NY Police Blues*), ces feuilletons consacrent la « nouvelle place » du spectateur dont parle L. Jullier (op. cit. p. 83) et qui entretient moins de rapport avec celle de « témoin invisible » d'une scène qui se déroule dans un univers diégétique, qu'avec une place de passager d'un manège de foire. En suivant l'auteur, nous dirons donc qu'au lieu de se présenter comme un espace à reconstruire, l'espace représenté dans ce *genre feuilletonesque* est un espace que l'on visite, que l'on explore, à l'exemple des longs et rapides travellings dans le labyrinthe des couloirs de l'hôpital d'*Urgences*, qui donnent au téléspectateur l'impression qu'il peut décider de la direction que prendra la caméra, exactement comme s'il était en train de voyager dans l'hypertexte du réseau d'Internet.

3.2.3 — LA SERIE

Comme nous venons de le faire avec le *feuilleton*, nous allons maintenant nous livrer à l'exploration du *territoire de la fiction télévisuelle sérielle* en tentant de mettre en évidence ce que nous considérons comme étant les *cinq genres principaux de la série*.

Tout d'abord, il nous faut constater que si le terme *feuilleton* est parfois employé à tort, l'emploi du mot *série* semble être bien plus problématique dans la mesure où tant au niveau de la classification *exogène* (presse de télévision, mais aussi chercheurs)

qu'au niveau de la classification *endogène* (grille des programmes), on l'emploie souvent pour désigner d'une façon générale l'ensemble de la *fiction à épisodes* de la télévision. Ainsi par exemple, de même que certains parlent de **Belphégor** comme d'une *série-culte* alors qu'il s'agit d'un *feuilleton*, journaux de programmes et chaînes de télévision (en l'occurrence France 2) présentent **Urgences** comme étant une *série* alors que nous avons vu que sa *logique narrative dominante* était de type *feuilletonesque*.

Cette constatation doit donc nous inciter, avant de mettre en évidence les principaux *genres de la fiction sérielle*, à approfondir la définition que nous avons déjà donnée du terme *série*. Pour cela, nous convoquerons dans un premier temps Umberto Eco (1985 ; 1987, p. 22) qui explique que les *séries* « sont des oeuvres de fiction construites à partir d'une situation donnée et de quelques personnages pivots, immuables, autour desquels évoluent un certain nombre de personnages secondaires auxquels il appartient de donner l'impression que le nouvel épisode diffère du précédent, alors que le schéma narratif est le même ». Pour lui, cette *forme naturelle de la fiction télévisuelle* — telle que nous l'avons nommée —, a ceci de caractéristique qu'elle donne au téléspectateur l'impression de découvrir une histoire nouvelle (mais qui, en fait, est toujours la même), alors que tout son plaisir vient précisément de l'itération d'un même procédé narratif. En ce sens, elle répond donc « au désir des enfants d'entendre toujours la même histoire » (ibid.), c'est-à-dire à notre propre besoin d'être rassuré par « *le retour de l'identique*, très superficiellement modifié ». Eco poursuit en précisant que la *série* nous gratifie parce qu'elle flatte notre propre capacité à prévoir ce qui va arriver. « Nous sommes

satisfaits parce que nous voyons se produire ce que nous avons deviné », explique-t-il, « n'attribuant pas le succès au bon déroulement de la structure narrative mais à notre propre perspicacité. Nous ne nous disons pas : *l'auteur a construit son histoire de telle sorte que je puisse en deviner l'issue , mais malgré les efforts de l'auteur pour m'égarer, j'ai réussi à percer l'énigme* » (ibid.).

Eco constate ainsi que nombre de *séries* sont construites sur ce qu'il nomme « le modèle du flash-back », selon lequel l'auteur du récit ne suit plus le héros dans le temps chronologique de son existence — comme nous avons vu qu'il le faisait dans le cas du *feuilleton* —, mais il le “redécouvre” à divers moments de sa vie, «un peu comme s'il avait oublié tel épisode dans une précédente version et voulait lui redonner sa place. Les personnages, alors, ont peu d'avenir mais un gigantesque passé.

Pour finir, Umberto Eco note également que les *séries* (en tout cas à la télévision et au cinéma) semblent davantage motivées par le choix des personnages et donc des comédiens qui les incarnent, que par la structure narrative proprement dite. Il n'y a d'ailleurs qu'à examiner l'abondante littérature (presse ou ouvrages de références) consacrée aux *fictions à épisodes de la télévision* , pour se rendre compte que les personnages de *séries* sont souvent traités comme des personnages réels⁶² auxquels on attribue des qualités et des défauts, des signes particuliers et des détails biographiques, allant même parfois jusqu'à dresser leur

62 - On a pu constater en effet que le nom du personnage de la fiction était généralement plus connu que celui du comédien qui l'interprète.

curriculum vitae.

De leur côté, François Jost et Gérard Leblanc (1994, p. 90) estiment que la *série télévisuelle*, bien qu'elle diffère dans sa durée et dans la périodicité de sa diffusion (quotidienne, hebdomadaire ou mensuelle), mime à bien des égards le film ou le téléfilm. Eux aussi relèvent l'existence d'un personnage héros ou d'un couple de personnages, qui permet d'organiser « un récit gravitant autour d'une quête unique à accomplir (le plus souvent, une enquête), en sorte que le scénario de chaque épisode est structuré comme un véritable film hollywoodien avec ses temps forts et ses moments de détente » (ibid.).

En ce qui concerne la *mise en images de la narration sérielle*, les deux auteurs notent que pour donner de l'« épaisseur » au(x) héros, les réalisateurs « recourent aussi bien à des ruptures de la chronologie — le plus souvent des *flash-back*, parfois à des *flash-forward* (...) —, qu'au montage parallèle, fréquemment mis en oeuvre au cinéma, dès lors qu'il s'agit de créer des effets de suspense ou de comique » (ibid.). En fait, pour F. Jost et G. Leblanc, il s'agit moins ici de mimer notre temporalité comme le fait le *feuilleton* et plus particulièrement les *genres feuilletonesques* de la *saga* et du *soap-opera*, que de construire une temporalité qui nous est étrangère, « une temporalité qui nous fait vivre des histoires de personnages imaginaires, qui nous ressemblent peu, du moins quant à la fonction qu'ils occupent (détectives, star ou gangster) » (ibid.). Pour eux, enfin, le montage joue un rôle capital dans la série dans la mesure où il permet au téléspectateur d'être transporté « en un lieu ou un autre de la fiction ». La fiction sérielle se caractériserait donc par le fait que chez elle, « les événements, les lieux, les décors

peuvent être nombreux, aussi bien intérieurs qu'extérieurs et la présence du studio doit se faire oublier tout autant qu'au cinéma. Les événements nous sont plutôt montrés que racontés par la parole» (ibid.).

Pour aussi justes et pertinentes qu'elles soient, les observations de François Jost et Gérard Leblanc qui d'ailleurs rejoignent en certains points celles d'Umberto Eco, semblent en fait ne pouvoir s'appliquer qu'à l'un des *cinq principaux genres sériels* que nous allons définir : celui que nous avons choisi de nommer la *série classique* .

L'archétype de ce *genre* pourrait en fait être symbolisé par la *série Colombo*, déjà évoquée par Eco (loc. cit., p. 22-23) sous le terme de "série sophistiquée". Le chercheur note que dans le cas de cette fiction, les auteurs donnent dès le départ le nom du meurtrier, ce qui fait que le téléspectateur n'est pas « invité à jouer le jeu naïf du : *qui est le coupable ?* , mais à apprécier les qualités de détective de Colombo et à découvrir comment l'auteur va gagner son pari, à savoir comment il va faire faire à Colombo la même chose que d'habitude, sans pour autant être répétitif » (ibid.). Si toutes les *séries classiques* n'appartiennent pas au genre policier, et que pour celles d'entre elles dont ce serait le cas, le coupable n'est pas toujours donné dès le début, l'exemple de **Colombo** nous permet tout de même de faire apparaître l'une de leurs principales caractéristiques, à savoir que chacune d'elles est fondée sur un

modèle narratif unique qui se répète d'épisode en épisode⁶³.

Sans aller aussi loin que A. J. Greimas⁶⁴, Claude Bremond⁶⁵ et avant eux Vladimir Propp⁶⁶ dans l'étude structurale de récit, et en nous inspirant des travaux récents de Jean-Michel Adam⁶⁷ et Françoise Revaz⁶⁸ nous pouvons ébaucher un *schéma narratif* commun aux différents épisodes de toutes les *séries classiques*. Reprochant à J.-M. Adam de conserver dans son modèle

63 - Il suffit d'ailleurs que le modèle narratif varie dans l'un des épisodes d'une *série classique* pour qu'il devienne remarquable. Ainsi la séquence de promotion qui annonçait la diffusion de l'épisode de **Columbo** intitulé "Un seul suffira" (TF1, 28 avril 1997), insistait-elle sur le caractère «exceptionnel» de ce dernier en précisant qu'il était le seul où le téléspectateur ne découvre le coupable qu'à la fin, et en annonçant sa diffusion à un horaire « spécial » (20 h 45).

64 - Greimas (A. J.), **Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique**, in Communications N° 8, 1966, Seuil, coll. Points Essais, 1981, pp. 34-65.

65 - Bremond (Claude), **La logique des possibles narratifs**, in Communications N° 8, 1966, Seuil, coll. Points Essais, 1981, pp. 66-82.

66 - Propp (Vladimir), **La morphologie du conte**, 1928, Seuil, 1970.

67 - Adam (Jean-Michel), **Les textes : types et prototypes**, Nathan-Université, 1992.

68 - Revaz (Françoise), **Les textes d'action**, Publication du Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz, diffusion Klincksieck, 1997.

de structure narrative⁶⁹ une conception trop large de la notion de *récit*, F. Revaz propose une échelle allant de la *relation* au *récit* (1997, p. 195) dans laquelle elle définit le *récit* par la nécessaire présence d'une *tension* liée au couple *noeud/dénouement*⁷⁰. En ce sens, elle propose un modèle de (macro-) *structuration dramatique du récit* hérité du modèle quinaire reformulé par Jean-Michel Adam, à la différence toutefois qu'elle conjoint les trois étapes du procès (provocation, action, sanction) en une seule qu'elle nomme *action*. Françoise Revaz aboutit en fait à deux types de structures, selon que la tension liée au couple noeud/dénouement intervient dès la situation initiale ou tout de suite après. En nous référant au *premier type* du modèle de F. Revaz, nous dirons donc que lorsqu'il y a bien récit, tous les épisodes (toutes les *occurrences*) des *séries classiques* sont fondés sur un schéma narratif identique composé de

69 - Modèle qui synthétise tous les travaux antérieurs effectués sur l'analyse structurale du récit (Propp, Barthes, Greimas, Bremond, etc.).

70 - Dans *Le récit* (1984, PUF, coll. "Que sais-je ?", 1996, p. 10), Jean-Michel Adam explique que, pour que l'on parle de *récit*, « il faut la représentation d' (au moins) un événement. Des événements comme l'assassinat de quelqu'un, un accident, une vie même ne deviennent des récits que lorsqu'ils sont représentés, c'est-à-dire rapportés, racontés par un journaliste, un publiciste, un biographe, un cinéaste, etc., dans un journal, un livre, un film, etc. Toute représentation est déjà une interprétation : un narrateur-témoin complète toujours sa perception fragmentaire d'un événement (un accident par exemple ». Selon la définition que donne ici J.-M. Adam, toute fiction télévisuelle serait donc un *récit*.

trois moments soumis à une tension noeud/dénouement :

1 — une *séquence initiale* où le héros se voit proposer un *contrat* : dans **Columbo** ce contrat est donné par le crime auquel nous assistons, dans **Drôles de dames** le mandataire est un mystérieux Charlie que l'on n'entend qu'au téléphone, dans **Mission : impossible** le contrat est dicté sur bande magnétique, dans **Novacek** le détective vient en aide à des proches demandeurs, dans **L'institut** l'enseignant doit résoudre un problème social ou civique tout en faisant en sorte que ses élèves en tirent une leçon, etc. Pour reprendre les termes de Françoise Revaz, nous dirons que la *situation initiale* de chaque *occurrence* est une situation d'*euphorie* jusqu'à l'introduction d'une *tension* (le *contrat*) correspondant au *noeud* du récit;

2 — une *séquence actionnelle* où le héros, après une suite d'échecs (généralement deux ou trois) remplit son contrat. La fin de cette séquence correspond au *dénouement* , c'est-à-dire à la suppression de la *tension* . Lorsque la série met en scène un *couple héros* , l'un remédie aux échecs de l'autre et le tire de ses mauvaises passes (et il en va de même lorsque nous avons affaire à un *trio* ou à un *quatuor de héros*), tandis que le *héros solitaire* ne devra essentiellement compter que sur lui ;

3 — une *séquence finale* où de retour à sa position initiale (*euphorie*), le héros est de nouveau en attente d'un autre contrat. Il n'est pas rare que séquence initiale et séquence finale se déroulent dans le même lieu emblématique (le commissariat de Navarro,

l'appartement de Steed dans **Chapeau melon et bottes de cuir**, le bureau de Bosley dans **Drôles de dames**, etc.).

Le héros de la *série classique* a également ceci de particulier qu'il ne subit aucune évolution au fil des épisodes, donnant véritablement l'impression qu'il traverse les pires péripéties sans jamais que celles-ci ne l'affectent, tant sa personnalité est forte. Son caractère est donné une fois pour toute dans l'*épisode pilote* et il ne subira plus aucune évolution, plus aucune variation jusqu'à ce que la *série* s'arrête. L'exemple type de cet état de fait est une fois encore à chercher du côté du personnage de Columbo dont même la tenue vestimentaire est restée la même de 1968 à 1992. Plus étonnant encore, le policier a gardé le même chien durant ces mêmes vingt-quatre années, ce qui représente convenons-en avec ironie, un véritable record de longévité canine.

Dans le cas des *séries classiques à héros multiples*, la définition et l'immuabilité des caractères s'opèrent de la même façon, l'unique changement susceptible d'intervenir étant la disparition de l'un des personnages héros (suite au départ du comédien par exemple) et son remplacement par un personnage au caractère différent mais tout aussi figé (**Drôles de dames**). Dans nombre de ces *fictions*, les principales "caractéristiques" du(des) héros sont d'ailleurs rappelées avant chaque épisode dans une *séquence générique analeptique récurrente* présentée sous la forme d'un montage de certains plans du *pilote*, commenté par une *voix-over intradiégétique* (**Drôles de dames**) ou *extradiégétique* (**L'homme qui valait trois milliards**).

Pour terminer, nous précisons que les épisodes des fictions qui appartiennent à ce genre sériel peuvent avoir une durée

de 50 (Les mystères de l'ouest), 90 (Navarro) ou 110 minutes (certains épisodes de Columbo) et sont généralement programmés (lors de leurs premières diffusions) hebdomadairement en première partie de soirée.

Bien que le *genre sériel* suivant — que nous nommerons la *série de la quête* — possède certaines des propriétés de la *série classique*, notamment la répétition du même schéma narratif d'un épisode à l'autre, il s'en distingue essentiellement par le fait qu'ici, le *contrat* que doit remplir le héros n'est pas donné dans la *séquence initiale* de chaque épisode, mais une fois pour toutes dans l'épisode *pilote*. Cette différence est capitale dans la mesure où dans tous les épisodes d'une *série de la quête*, le héros sera en charge de remplir le même contrat dont l'exécution sera sans cesse différée. Le *récit sériel* prendra alors une allure de *quête* et les différents épisodes (*micro-récits*) seront liés par le lien diégétique de cette quête originelle qui agira comme une sorte de *facteur de feuilletonisation*.

Dans ce cas nous aurons affaire à un *schéma narratif récurrent* différent de celui de la *série classique*, plus proche celui-là du deuxième type de structure narrative mis en évidence par F. Revaz, et composé des trois moments suivants :

1 — une *séquence initiale* où le héros va devoir entrer en contact avec des personnages (différents à chaque épisode) susceptibles de l'aider à accomplir sa quête. Dans ce cas, la situation initiale est une situation de *dysphorie* dans la mesure où la *tension* existe déjà. La rencontre du nouveaux personnages interviendra donc comme

l'évènement déclencheur du noeud dramatique du micro-récit ;

2 — une *séquence actionnelle* où les partenaires choisis s'avéreront ne pas pouvoir aider le héros : parce que ce sont des ennemis du héros / parce qu'ils en seront empêchés par des ennemis du héros. Le *dénouement* de l'action se caractérise donc ici par le *maintien de la tension* ;

3 — une *séquence finale* où le héros échoue, parfois après avoir obtenu une information supplémentaire nécessaire à l'accomplissement de son contrat. Il doit alors poursuivre son chemin (d'un point de vue géographique : **Kung Fu**, ou d'un point de vue intellectuel : **Le Prisonnier**) et/ou fuir (**Le fugitif**) afin de pouvoir recommencer. La *situation finale* est donc de nouveau une situation de *dysphorie* .

Comme nous l'avons précisé un peu plus haut, la motivation principale du personnage (son *contrat*) est ici donnée dans *l'épisode pilote* comme étant sa caractéristique principale et immuable. En ce sens, *l'épisode pilote* de la *série de la quête*

apparaît comme le début d'un récit sans fin⁷¹, tous les épisodes suivants pouvant être considérés comme une somme d'épreuves intermédiaires identiques les unes aux autres, que le héros doit surmonter pour remplir son contrat, pour accéder à sa quête. Dans la série de la quête, seule la situation initiale de l'épisode pilote est une situation d'euphorie. C'est également dans cet épisode qu'est introduite *une fois pour toute la tension génératrice du noeud du macro-récit* .

Ici aussi chaque épisode est ouvert par une *séquence générique analeptique récurrente* qui reprend des plans du *pilote* commentés par une *voix-over extradiégétique* (**Les Envahisseurs** : «Les Envahisseurs. Ces êtres étranges venus d'une autre planète. Leur destination : la Terre. Leur but : en faire leur Univers. David

71 - Lorsque dans de rares cas les fictions de la quête ont une fin, celle-ci reste toujours ouverte marquant ainsi l'infinitude des aventures du héros. C'est par exemple le cas de **Code Quantum** ou du **Prisonnier**, dont nous verrons d'ailleurs que bien qu'ils soient dominés par la *logique narrative de la quête*, ils apparaissent en fait comme faisant partie de *genres sériels* différents. Dans la première de ces séries, le héros Samuel Beckett, victime d'une expérience scientifique qui le force à voyager dans le temps, tente vainement de revenir à son époque. A la fin du quatre-vingt-treizième et dernier épisode un texte en incrustation nous indique que si tout s'est arrangé pour son compagnon, « le docteur Sam Beckett n'est jamais rentré chez lui ». Le dix-septième et dernier épisode de la seconde série, s'achève, quant à lui, par la même séquence que celle qui ouvre le premier épisode, celui où le héros fut fait prisonnier.

Vincent les a vus. Pour lui, tout a commencé par une nuit sombre (...), alors qu'il cherchait un raccourci que jamais il ne trouva (...). Maintenant, David Vincent sait que les Envahisseurs sont là, qu'ils ont pris forme humaine, et qu'il lui faut convaincre un monde incrédule que le cauchemar a déjà commencé. ») ou *intradiégétique* (**Code Quantum** : « Tout a commencé lorsque je dirigeais une expérience de voyage dans le temps appelée Code Quantum (...). Bref, je me promène dans le temps, passant de la peau d'un personnage à un autre, en essayant de réparer les erreurs du passé et j'espère à chaque fois que mon prochain saut dans le temps me ramènera chez moi et me rendra enfin mon vrai visage »)⁷².

Contrairement au caractère du héros de la *série classique* qui n'évolue pas, celui du héros de la *série de la quête* est en fait susceptible de subir des changements plus ou moins importants, dus aux expériences qu'il tire des épreuves traversées ainsi qu'aux informations accumulées. Dans un certain sens, le héros de la *série de la quête* se rapproche du héros de *feuilleton*, dans la mesure où, même s'il est confronté aux mêmes situations d'épisode en épisode, il lui reste toujours à accomplir sa *quête*.

Comme nous l'avons vu, la *série classique* peut être considérée comme une simple *somme de récits construits sur le même modèle narratif* (les épisodes) dont l'ordre de diffusion n'a

72 - Il est donc possible de penser que la véritable *quête* du personnage de **Code Quantum** est en fait une *quête identitaire*.

guère d'importance⁷³, et que nous nommerons à la suite de Gérard Genette *structures achroniques* ⁷⁴. La *série de la quête*, pour sa part, apparaît plutôt comme un *macro-récit fragmenté en micro-récits chronologiques* (les épisodes) *de trois types différents* :

1 — *épisode pilote* :

- *présentation du héros* (définition de ses principales caractéristiques, état civil, etc.), *situation initiale d'euphorie* .

- *accident* : enlèvement (**Le Prisonnier**), révélation (**Les Envahisseurs**), méprise (**Le Fugitif**⁷⁵), rencontre (**Aux frontières du réel**), etc. C'est ici qu'apparaît le *noeud* du macro-récit par l'introduction d'une *tension* due à un événement particulier (*accident*).

- *définition de la quête à accomplir* suite à l'*accident* :

73 - Il est certain que la diffusion successive de deux épisodes de **Columbo**, l'un de 1968 et l'autre de 1992, nous montrera le comédien Peter Falk à deux âges de sa vie (41 et 65 ans). Toutefois, le personnage de Columbo est tellement stéréotypé qu'il finit par être "hors du temps", nous faisant sans peine accepter l'ellipse temporelle de vingt-quatre années.

74 - Genette (Gérard), **Figures III**, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 119.

75 - Précisons toutefois que dans le premier épisode, intitulé "L'obsession", le docteur Richard Kimble (David Janssen) est déjà en fuite depuis six mois. Bien qu'il ne s'agisse donc pas à proprement parler d'un *pilote*, cet épisode nous présente tout de même le caractère du personnage au cours d'une longue scène rétrospective où il évoque ce qu'il a vécu depuis le meurtre de sa femme dont il est accusé.

tension ;

2 — *micro-récits de la quête* (épisodes 2 à avant-dernier) :

Chacun de ces épisodes repose sur le *schéma narratif récurrent* que nous avons mis en évidence plus haut (*séquence initiale* , *séquence actionnelle* , *séquence finale*) et peut être considéré comme l'une des étapes de la *quête* .

Ces *micro-récits* peuvent être *achroniques* lorsqu'ils ne contiennent aucun marquage temporel, c'est-à-dire lorsqu'ils n'apportent aucune indication supplémentaire sur l'avancement de la *quête* . Dans ce cas, ils sont tout à fait comparables aux *micro-récits* de la *série classique* dont on a vu qu'ils présentaient des personnages immuables dans des situations sans cesse renouvelées bien que toujours identiques.

Ils peuvent aussi être *chronologiques* lorsqu'ils permettent au héros d'avancer dans sa *quête* . Il en résulte donc que si les *micro-récits achroniques* peuvent, sans dommage pour la *narration générale* (celle du *macro-récit*), subir une diffusion *anachronique* — voir même ne pas être diffusés du tout —, les *micro-récits chronologiques* doivent quant à eux respecter un *ordre* précis de diffusion sous peine de nuire à la logique de la progression narrative.

Nous retiendrons principalement *deux types de micro-récits chronologiques* :

- ceux dont le récit est *clos* — comme dans le cas de la *série classique* — mais dont certains éléments diégétiques permettent de faire progresser le *macro-récit*. Nous les nommerons donc *micro-récits chronologiques clos* ;

- ceux dont le récit est *ouvert* — comme dans le cas du feuilleton — et qui nécessitent donc du *micro-récit* suivant qu'il soit leur parfaite continuité narrative. Nous nommerons ces derniers *micro-récits chronologiques ouverts* .

Il apparaît en fait que *micro-récits achroniques* et *micro-récits chronologiques* participent pour l'un d'une *logique sérielle* et pour l'autre d'une *logique feuilletonesque* , dans la mesure où ces derniers s'inscrivent dans un *macro-récit* en tant qu'éléments narratifs nécessaires à la progression de la *narration générale* (ou *macro-narration*). En d'autres termes, nous dirons que la *série de la quête* , par l'intermédiaire de ces *micro-récits chronologiques* , introduit du *feuilletonesque* dans le *sériel* . Si toutes les séries de la quête associent généralement *micro-récits achroniques* et *micro-récits chronologiques*, elles le font selon des degrés différents, privilégiant les premiers ou les seconds, ou développant les deux en proportion égale.

3 — *épisode final* qui peut prendre deux aspects :

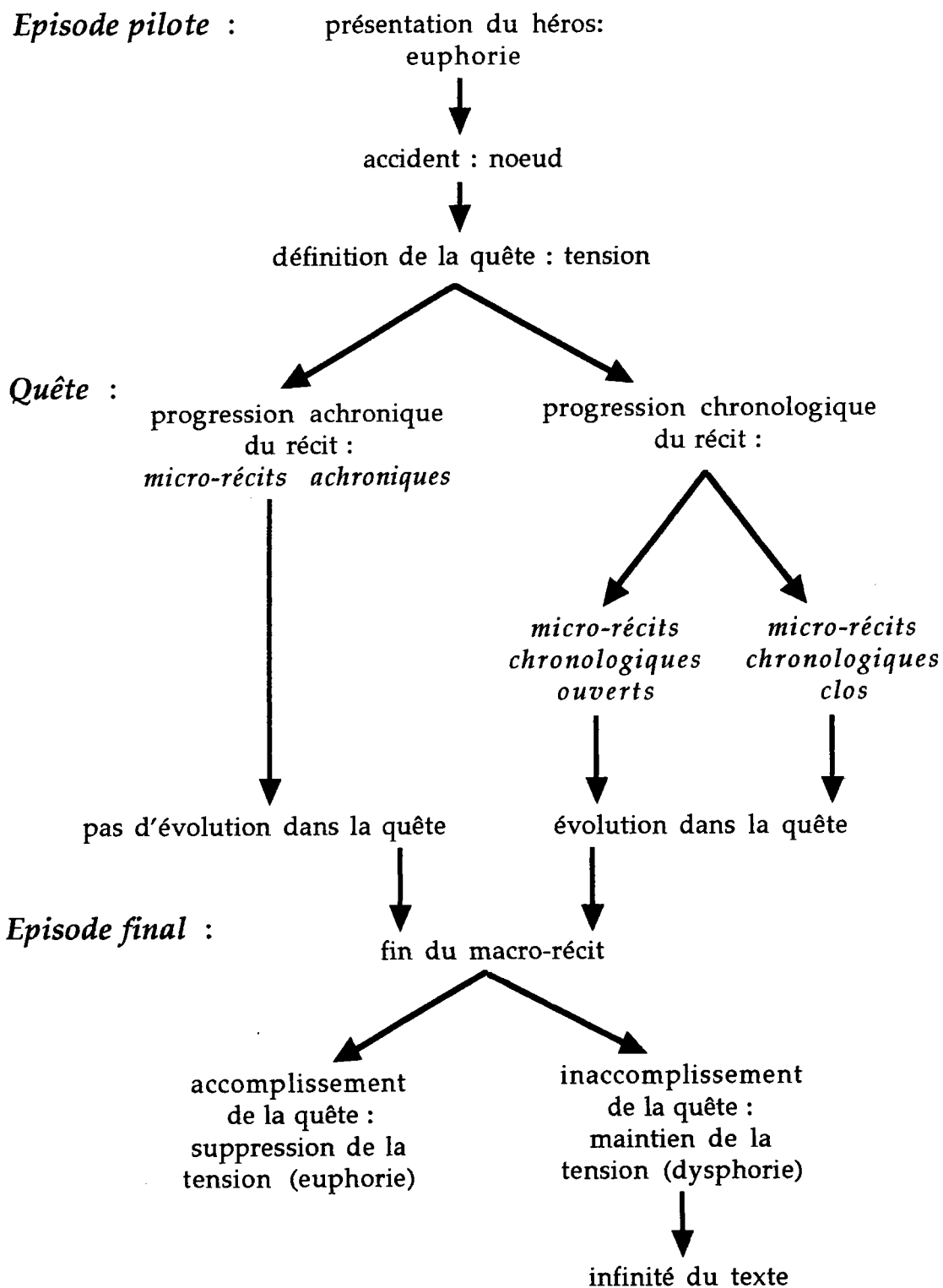
- *accomplissement de la quête* , c'est-à-dire *clôture du macro-récit* dans le cas où l'épisode marque la fin de la quête et donc le rétablissement de la situation initiale (avant l'accident). Le *dénouement* est ici marqué par la *suppression de la tension* et le retour à une situation d'*euphorie* . C'est le cas par exemple du **Fugitif**, où le véritable assassin de la femme du héros est retrouvé puis abattu ;

- *inaccomplissement de la quête* . Ici le *macro-récit* reste *ouvert* dans le cas où l'épisode final s'achève de façon elliptique (**Code Quantum**, **Les Envahisseurs**). Le *dénouement* est donc marqué par le *maintien de la tension* et la persistance d'une

situation de *dysphorie* . En même temps qu'il marque l'impossibilité pour le héros de mener à bien sa *quête* , ce type de fin insiste sur *l'infinité des micro-récits possibles* et de façon plus générale, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco (1985, 1987, p. 23), sur « *l'infinité du texte* » *fictionnel télévisuel* .

Ces dernières observations peuvent être résumées dans une *arborescence* qui devrait nous permettre d'appréhender de façon synthétique la *structure narrative propre à la série de la quête*.

Structure narrative du récit sériel de la quête :



Comme nous l'avons déjà noté, les *micro-récits chronologiques* permettent la *mise en feuilleton* du récit de la *série de la quête*. En conséquence, nous sommes en droit de penser que plus la proportion de ces deniers sera importante, plus le *degré de feuilletonisation* de la série concernée sera grand.

Si la plupart des *séries de la quête* privilégient les *micro-récits achroniques* — ce qui ne les distingue des *séries classiques* que par le lien diégétique de la quête (*facteur de feuilletonisation*) qui unit leurs différents *micro-récits*⁷⁶ —, il en est certaines dont le *degré de feuilletonisation* est plus important en raison de la prédominance dans le *macro-récit* des *micro-récits chronologiques clos* et/ou des *micro-récits chronologiques ouverts*.

Ainsi peut-on distinguer parmi les *séries de la quête* deux catégories de fictions différemment marquées par la *feuilletonisation*. La première correspond au modèle de ce que nous définirons comme étant les *séries de la quête composées de micro-récits à séquences finales proleptiques*, dont l'exemple serait la série récente **Code Quantum**⁷⁷. Ici, même si le héros récurrent est en charge d'une *quête générale* déterminée lors du *pilote*, chaque épisode repose pourtant sur une *structure narrative* comparable à celle des *micro-récits* de la *série classique*. En effet, pour pouvoir

76 - C'est le cas par exemple du **Fugitif**, dont seuls les onzième et quatorzième épisodes ("Cauchemar à Northoak" et "La fille de la Petite Egypte") sont des *micro-récits chronologiques clos*, les autres étant des *micro-récits achroniques*.

77 - La série **Slider** aurait tout aussi bien pu servir d'exemple.

effectuer un nouveau saut dans le temps qui peut-être le ramènera chez lui, le héros est à chaque fois contraint d'exécuter un nouveau contrat (se retrouvant chaque fois dans la peau d'un personnage différent, il doit rétablir une injustice commise dans le passé)⁷⁸. Son contrat rempli, il peut alors continuer sa quête (tenter de rentrer chez lui) en effectuant un nouveau saut dans le temps qui toujours le fait atterrir dans la peau d'un autre personnage. La dernière séquence de chaque *micro-récit* correspond donc au "saut temporel" du héros (preuve de l'exécution réussie de son contrat) et nous le montre sous les traits du personnage qu'il incarnera dans le *micro-récit* suivant, nous laissant imaginer quel sera le nouveau contrat qu'il sera en charge d'exécuter. Cette séquence, qui sera également la séquence introductive pré-générique du *micro-récit* suivant, apparaît par conséquent comme une *séquence finale proleptique*⁷⁹ qui fait fonction de lien diégétique entre les deux *micro-récits* et qui permet la *feuilletonisation du macro-récit*. Bien que les *micro-récits* de ce *genre sériel* soient dans la plupart des cas *achroniques* (aucun élément diégétique du *micro-récit* ne permet l'avancée de la quête) et plus rarement *chronologique clos*, l'insertion en leur fin d'une *séquence proleptique* les transforme tous inexorablement en *micro-récits chronologiques ouverts* ou plus exactement en *faux micro-récits chronologiques ouverts*

78 - Il est intéressant de voir que la structure narrative générale de cette série récente (1989-1993) est proche du "scénario" de certains jeux vidéos, où le joueur doit réussir une série d'épreuves successives (*tableaux*) et semblables les unes aux autres (seuls les décors changent), pour pouvoir gagner.

79 - Voir : G. Genette, 1972, pp. 82-115.

puisque cette *séquence proleptique finale* appartient en fait au *micro-récit* suivant.

La seconde catégorie de la *série de la quête* que nous distinguerons correspond à ce que nous nommerons la *série de la quête à micro-récits chronologiques dominants*, et dont l'exemple le plus connu est certainement **Aux frontières du réel**. Cette série met en scène un couple de héros, Fox Mulder (David Duchovny) et Dana Scully (Gillian Anderson), qui appartiennent au FBI et sont chargés d'enquêter sur les phénomènes paranormaux. Comme dans **Les Envahisseurs**, l'objet de la quête est ici pour Mulder de prouver au monde l'existence d'une vie extraterrestre, malgré les efforts déployés par le gouvernement américain pour nier les découvertes de l'agent. La rencontre, dans *l'épisode pilote*, du héros masculin avec sa partenaire a été provoquée (*accident*) par les responsables du FBI désireux d'en savoir plus sur ses activités. Scully, médecin à l'esprit cartésien, est présenté dès ce premier épisode ("Nous ne sommes pas seuls") comme un personnage incrédule dont le caractère est à l'opposé de celui de Mulder.

C'est donc la *variation* de cette relation qui sera le premier *facteur de feuilletonisation du macro-récit*, dans la mesure où, dès les *micro-récits* qui suivent directement le pilote, Dana Scully va peu à peu se rallier à la cause de son coéquipier. Cette évolution diégétique qui progresse lentement au fil de chaque micro-récit, nous conduit donc à penser que seuls ceux dont l'un des deux héros serait absent pourraient être considérés comme étant des micro-récits achroniques. Tous les autres (la très grande majorité), dans la mesure où ils mettent en scène l'évolution

progressive de la relation Scully/Mulder, seront alors considérés en tant que *micro-récits chronologiques* .

Si l'essentiel de ces derniers sont des *micro-récits chronologiques clos* , responsables comme nous l'avons vu d'une *mise en feuilleton liée à la progression diégétique du macro-récit* , il en est toutefois certains qui sont *ouverts* et donc générateurs d'une *feuilletonisation liée à la progression narrative du macro-récit* . Dans le *genre sériel* qui nous occupe ici, les *micro-récits chronologiques ouverts* peuvent prendre deux formes différentes selon qu'ils concernent deux épisodes successifs d'une même saison ou deux épisodes appartenant à deux saisons successives.

Dans le premier cas, la *mise en feuilleton* sera alors occasionnée par le découpage en deux parties d'un *micro-récit* dont la durée du temps de diffusion est doublement supérieure à celle d'un *micro-récit ordinaire* . Autrement dit, la *feuilletonisation* vient ici du fait que le développement narratif d'un *micro-récit* est réparti sur deux épisodes consécutifs dont le second est la suite logique du premier. La fin du premier des deux épisodes est généralement marquée par le ménagement d'un suspense dû à la suspension du récit au milieu d'une séquence à caractère narratif déterminant (héros en danger, annonce de révélation importante, etc.), et dont le dénouement interviendra au début de l'épisode suivant.

Dans le second cas, le procédé narratif de mise en feuilleton est identique, mais le suspense ménagé est plus grand en raison du fait qu'il ne s'agit plus ici de segmenter une séquence à caractère narratif déterminant, mais de clore la narration en plaçant le(s) héros dans une situation d'échec total et insoluble. Une

telle pratique narrative relève en fait du *cliffhanger* rencontré dans le *serial* cinématographique⁸⁰. Comme le note Christophe Petit⁸¹, cette stratégie de feuilletonisation s'explique par le fait que le dernier épisode d'une saison se doit d'être « particulièrement haletant afin que les téléspectateurs soient massivement de retour en septembre pour la "season premiere", l'épisode d'ouverture de la saison ». A titre d'exemple, nous citerons les épisodes 49 ("Anasazi") et 50 ("Le chemin de la bénédiction") d'**Aux frontières du réel**, respectivement dernier épisode de la deuxième saison et premier épisode de la troisième saison de la série. A la fin "Anasazi", le téléspectateur assiste à l'explosion d'un container à l'intérieur duquel il a vu entrer l'agent Mulder quelques secondes plus tôt. Ici le suspense ne naît donc pas de l'incomplétude d'un micro-récit dont on attend la suite, mais plutôt — le *micro-récit* étant en quelque sorte "*semi-clos*" (ou si l'on préfère "*semi-ouvert*") — de l'attente de la façon dont les scénaristes vont justifier la survie du héros (puisqu'il est bien entendu impossible que ce dernier ait péri dans l'explosion). L'explication sera donnée dès "Le chemin de la bénédiction" où le téléspectateur apprendra que Fox Mulder était en fait parvenu à s'extraire du container avant qu'il n'explose.

Les trois processus de *mise en feuilleton* de la *série de la quête à micro-récits chronologique dominants* que nous venons de mettre successivement en évidence, génèrent en quelque sorte trois

80 - Voir notre sous-chapitre 4.2.

81 - Petit (Christophe), **Du pilote à la série**, in *CinémAction TV n° 8* : "Les séries télévisées américaines" (Christophe Petit dir.), Corlet/Télérama, mars 1994, p. 19.

degrés différents de feuilletonisation que nous avons abordés du moins élevé au plus élevé.

Pour finir, nous dirons encore de la *série de la quête* que ses épisodes sont généralement diffusés de façon hebdomadaire et en première partie de soirée. Il arrive parfois que les épisodes de certaines des ces *séries* soient diffusés par paire (c'est le cas par exemple en France d'**Aux frontières du réel** sur M6), ce qui s'explique par le fait que la durée de chaque épisode (52 minutes) correspond à la moitié de la durée moyenne d'un film de cinéma ou d'une émission de variété, programmes qui sont susceptibles d'être diffusés sur les autres chaînes. Enfin, il est également possible que l'*épisode pilote*, dont le rôle est comme nous l'avons dit de convaincre le public et de présenter les personnages récurrents, ait une durée supérieur (généralement de deux fois) à celle des épisodes suivants (entre 90 et 110 minutes).

La *sitcom* sera le dernier de ce que nous considérons comme étant les *cinq genres principaux de la série télévisuelle* ⁸². Il est aussi sans doute celui qui est le plus répandu et le plus populaire. La *sitcom* apparaît en fait comme étant le *genre sériel* qui est apparemment le plus facilement définissable dans la mesure où il est probablement le plus codé.

Son nom déjà, qui provient de la contraction du terme

82 - Notons que si le mot *sitcom* apparaît tardivement dans le vocabulaire français (début des années 90 environ), la première *sitcom* en provenance des Etats-Unis (**l'Extravagante Lucie**) est pourtant diffusée sur la première chaîne de l'ORTF à partir du 26 août 1967.

américain *situation comedy* (comédie de situation), est assez explicite sur son contenu diégétique : faire naître le comique à partir d'une situation unique qui constitue le fondement diégétique et narratif de chaque épisode, et faire varier cette situation (parfois très légèrement) d'un épisode à l'autre. D'autre part, la *sitcom* est pratiquement toujours tournée en vidéo dans des décors récurrents limités, en général pas plus de trois lieux qui correspondent aux endroits où vivent et travaillent les différents membres de la famille mise en scène. Ici, plus encore que dans le *soap-opera*, l'acception du mot *famille* est à prendre au sens le plus large car elle peut tout aussi bien désigner le modèle "classique" de la famille (deux parents et leurs trois enfants dans **Quoi de neuf docteur**) que le modèle le plus improbable (un père veuf qui élève ses trois filles avec l'aide de son beau-frère et de son meilleur ami dans **La fête à la maison**) ; le groupe d'amis vivant sur le même palier (**Friends**, **Seinfeld** ou **Les filles d'à côté**) que le couple de vieux garçons se partageant un appartement (**Bottom**). La réalisation de ce *genre sériel* se fait la plupart du temps au moyen de trois caméras qui enregistrent les scènes simultanément, le montage est effectué en régie dans les conditions du direct et certaines séries sont encore parfois enregistrées en public aux Etats-Unis.

La *sitcom* semble bien être la descendante directe de la dramatique vidéo puisque comme son ancêtre elle est enregistrée dans un nombre réduit de décors semblables à ceux d'une scène de théâtre ou d'un plateau de télévision dont on ne voit toujours que les trois mêmes murs, le mur absent correspondant à la place du public dont la présence est même symbolisée par des rires enregistrés qui émaillent la bande son. Ces rires, dont on a pu dire

avec quelque mépris pour le téléspectateur qu'ils étaient autant d'indications à son attention, nous semblent plutôt être une sorte de justificatif de l'esthétique désuète dont sont souvent affligées ces *fictions*, une façon en quelque sorte d'excuser leur qualité médiocre en donnant l'illusion du direct, en montant (un public imaginaire en son-off) plutôt qu'en cachant (la pauvreté des moyens techniques et scénaristiques).

Comme la pièce de théâtre et la *dramatique* de la première époque de la télévision, la sitcom utilise bien souvent dans ses différents épisodes la règle diégétique des trois unités, de sorte que tous les épisodes d'une même sitcom se déroulent toujours dans le(s) même(s) lieu(x), ne développent toujours qu'une intrigue à la fois et selon une temporalité qui est pratiquement toujours la même (entre une demi-journée et deux jours).

Le coût de production relativement peu élevé (au regard des autres genres sériels) de la *sitcom*, fait qu'elle est souvent constituée d'un grand nombre d'épisodes ce qui lui permet d'étaler sa diffusion sur plusieurs années⁸³. De ce fait, bien que chaque épisode (*micro-récit*) possède sa propre unité diégétique et développe une narration autonome, la famille mise en scène subit tout de même une évolution au fil des épisodes. Cette évolution est essentiellement due au vieillissement des comédiens (comme dans le cas du *soap-opera*), phénomène d'autant plus remarquable que la

83 - La *sitcom* se distingue également des autres *genres fictionnels sériels* de la télévision par le fait qu'elle est constituée d'épisodes courts (entre 22 et 26 minutes) diffusés de façon quotidienne ou bi-hebdomadaire, donc plus nombreux.

plupart des *sitcoms* mettent en scène des enfants dont l'évolution physique est plus facilement repérable que chez les adultes. Par conséquent, nous dirons que la *sitcom* mobilise — comme le fait la *série de la quête* — une *double narration* :

— celle qui, liée au *macro-récit* (la *sitcom* dans son ensemble), décrit le procès de vieillissement de la famille et développe une temporalité proche de celle du téléspectateur. Nous la nommerons *macro-narration* ;

— celle qui régit chaque *micro-récit* ⁸⁴ (se sera donc la *micro-narration*) et qui obéit à un modèle structurel récurrent proche de celui de la *série classique* :

1 - *séquence initiale* (*euphorie*) où survient un changement (*tension* —————> *noeud*) lié à l'un ou plusieurs des membres de la famille et qui *rompt l'équilibre familial* (arrivée ou départ, passion ou haine, joie ou peine, naissance ou mort, etc.),

2 - *séquence actionnelle* (*dysphorie*) où les protagonistes tentent à plusieurs reprises de *rétablir l'équilibre*,

3 - *séquence finale* (*dénouement*) où *l'équilibre est rétabli* (*suppression de la tension* —————> *euphorie*) et où la famille se retrouve dans la même situation qu'avant le changement.

Si les *deux types de structure narrative* que nous venons de mettre en évidence se développent généralement de façon parallèle dans la

84 - Comme dans le cas de la *série classique*, la temporalité du *micro-récit* de la *sitcom* est relativement éloignée de la temporalité téléspectatorielle (parfois le *temps du récit* correspond à deux jours alors que le *temps de la narration* n'est que d'une vingtaine de minutes).

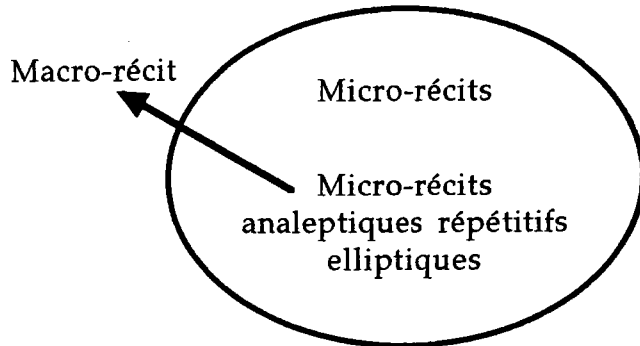
sitcom , il semble toutefois particulièrement intéressant de noter que dans certains épisodes, la *micro-narration* vient d'une certaine façon s'intégrer à la *macro-narration* . Ce phénomène est rendu possible grâce à l'utilisation du *flash-back* qui permet d'apporter un regard rétrospectif sur l'un des membres de la famille et de suivre ainsi son évolution accélérée par un montage de segments de micro-récits antérieurs. Nous dirons alors de ces *flash-back* qu'ils sont des *micro-récits analeptiques répétitifs elliptiques* . La *sitcom* américaine **Madame est servie** nous fournit un exemple de cette contribution de la micro-narration à la macro-narration : dans l'épisode intitulé **La vie avec papa**, Samantha (Alyssa Milano) décide de quitter la maison pour se rendre à une surprise partie malgré l'interdiction de Tony (Tony Danza) son père (*séquence initiale* : désobéissance donc équilibre rompu). A bord d'une voiture où elle a pris place avec son amie, Samantha, prise de remords hésite à partir. Elle repense alors (analepse répétitive) aux rapports autoritaires qu'elle a entretenus avec son père au cours de micro-récits précédents. De son côté, Tony revoit certaines scènes durant lesquelles il fit preuve d'un excès d'autorité. Toute la *séquence actionnelle* du micro-récit se déroule sous forme de *flash-backs* sur les rapports père/fille, avant que Samantha ne se rende compte du bien fondé de l'interdiction paternelle et renonce à son départ (*séquence finale* : l'équilibre est rétabli).

Il est possible de penser qu'outre leur fonction itérative, ces *micro-récits analeptiques répétitifs elliptiques* peuvent également être le moyen pour les producteurs de réaliser un épisode à moindre frais en recyclant des segments d'épisodes précédents.

Les différentes observations que nous venons de faire

devraient donc nous permettre de symboliser *la structure narrative de la sitcom* sous la forme du schéma suivant :

La double narration de la sitcom :



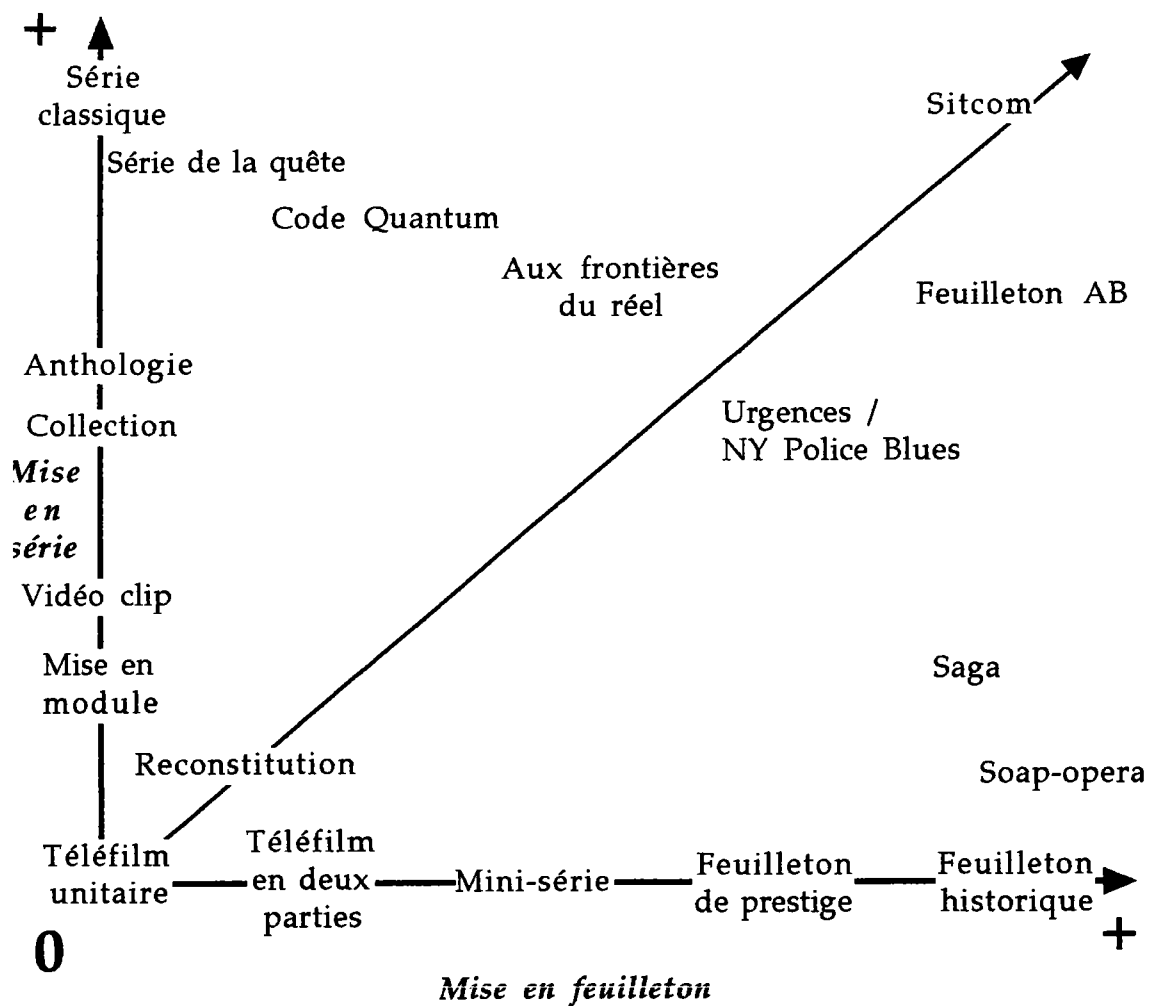
Avant de terminer, il nous semble important de noter que la mise en abîme de la télévision est une figure très présente dans la *sitcom* . Outre son dispositif scénique qui évoque le plateau de télévision, son montage vidéo en régie et sa réalisation à trois caméras qui lui confèrent des faux airs de direct, ce *genre sériel* intègre en effet le télévisuel en tant qu'élément constitutif du récit et de la narration. En France, certains présentateurs de télévision, à l'exemple de Bernard Montiel ou de Sophie Favier⁸⁵, deviennent acteurs de sitcoms. Aux Etats-Unis ce sont les personnages de ces séries qui travaillent à la télévision, à l'image de Danny Tanner (Bob Saget) dans *La fête à la maison*. Dans *Dream on*, les émotions fortes provoquent dans l'esprit du personnage principal Martin

85 - Les deux animateurs de TF1 ont interprété un rôle fictionnel dans le feuilleton *Sous le Soleil* diffusé sur la même chaîne durant l'été 1997.

Tupper (Brian Benben) des souvenirs télévisuels liés à son enfance. Enfin, il est intéressant de constater que le récepteur de télévision occupe généralement une place de choix dans le décor de la *sitcom* : il se trouve en effet dans la plupart des cas contre le *mur absent*, de sorte que lorsqu'elle regarde la télévision, la famille diégétique nous regarde créant ainsi une sorte de réflexivité qui favorise l'identification de la famille de téléspectateurs.

En guise de conclusion à ce chapitre, il nous est maintenant possible de reprendre et de compléter le diagramme sagittal de la répartition des différents genres fictionnels en fonction de leur affection sérielle et feuilletonesque, que nous avons élaboré pour le téléfilm.

Ce faisant, nous pourrions donc avoir une vision synthétique de la répartition des genres unitaires, sériels et feuilletonesques dans le territoire télévisuel de la fiction :



DEUXIEME PARTIE

LA FICTION A EPISODES DANS LE MEDIA TELEVISION

CHAPITRE QUATRE

LES EMPRUNTS DE LA FICTION TELEVISUELLE AUX AUTRES MEDIAS

Puisque notre propos est de montrer ce qui caractérise les *fictions télévisuelles* afin de tenter de les constituer en *genres*, il paraît important, arrivé à ce stade de notre étude, de dresser une rapide *généalogie* des *récits fictionnels sériels* et *feuilletonesques*, afin de mieux voir quel est l'héritage du *feuilleton* et de la *série télévisuelle*. Nous explorerons donc l'évolution des deux *formes sémiotiques* que sont le *feuilleton* et la *série*, au fil de leur développement historique et médiologique.

Dès 1963, Jacques Siclier se demande si la télévision naissante va « ressusciter le roman-feuilleton »¹, et explique que celle-ci semble être parvenue à adopter le feuilleton, non sans avoir tenu compte des expériences heureuses ou malheureuses que firent avant elle la presse quotidienne et hebdomadaire, la bande dessinée, le roman photo et la radio.

De son côté, Lise Queffélec² observe que « si le roman-feuilleton conserve une certaine importance jusque dans les années 1940, on entre, dès le début du siècle, et surtout après la première guerre mondiale, dans l'histoire moderne de la culture de masse, dont le roman-feuilleton n'est que la préhistoire. Certes, il n'y a pas de rupture, mais continuité entre les deux : la BD, le cinéma (qui naît en étroite liaison avec le roman-feuilleton, avant de s'en

1 - Siclier (Jacques), *La télévision va-t-elle ressusciter le roman-feuilleton ?*, in les *Cahiers de la télévision* N° 6, juin 1963, repris dans *L'héritage du roman-feuilleton*, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16, pp.15-17.

2 - Queffélec (Lise), *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, PUF, "Que sais-je ?", 1989, p. 120.

séparer), la radio, puis la télévision donnent, dès le départ et encore de nos jours, en les adaptant avec des moyens qui leur sont propres, une nouvelle jeunesse à bien des romans-feuilletons du XIXe siècle. Ces nouveaux médias adoptent d'ailleurs immédiatement la technique du feuilleton à épisodes ou de la série », et parmi eux, le cinéma, la radio puis la télévision accueilleront dès leurs débuts respectifs la fiction à épisodes, qui selon l'expression de Lise Queffelec, ne fait que « changer de médium » (op. cit., p. 121).

Il semble bien que *feuilletons* et *séries*, en tant que *formes fictionnelles narratives*, aient depuis leur apparition opéré un changement de support médiatique, passant en l'espace d'un siècle, des bas de pages des journaux à des portions de grilles de programmes des chaînes de télévision. Si nous voulons, par le présent travail, apporter quelques éléments propres à établir une *typologie de la fiction télévisuelle à épisodes*, il nous paraît donc indispensable de remonter aux origines des deux *formes naturelles de la fiction télévisuelle* que sont le *feuilleton* et la *série* afin de mieux pouvoir en appréhender les principales caractéristiques sémiotiques.

4.1. — EMPRUNTS DE LA FICTION TELEVISUELLE AU ROMAN-FEUILLETON DE LA PRESSE ECRITE

4.1.1. — REPERES HISTORIQUES

La naissance de la première forme narrative fictionnelle à épisodes (le *roman-feuilleton*) dans la presse française de la fin des années 1820 tient à deux innovations : d'une part, à l'apparition dès la fin du XVIIIe siècle d'une nouvelle forme de roman — le roman historique puis le roman de moeurs qui n'est autre qu'une histoire du temps présent — et d'autre part à la volonté des patrons de presse d'exploiter le roman — alors la forme littéraire la plus prisée du public de masse — au profit de l'accroissement du lectorat de leurs journaux.

En 1836, la nouveauté est l'entrée du roman dans la presse quotidienne jusque-là d'orientation essentiellement politique et au tirage relativement restreint. Dès 1800, un espace baptisé *feuilleton* ou *rez-de-chaussée* et situé au bas du journal, permettait d'accueillir la critique littéraire, théâtrale, musicale ou artistique.

Avant 1836 (depuis 1829) la publication de roman n'existait que dans les grandes revues littéraires bimensuelles telles que *La Revue de Paris* ou *La Revue des Deux Mondes* qui publiaient des romans de Balzac, E. Sue, A. Dumas, Vigny ou G. Sand.

L'apparition du roman-feuilleton (littéralement : roman publié par tranches et de façon régulière dans le "feuilleton" des quotidiens) dans la presse quotidienne est une innovation que l'on a

coutume d'attribuer à Emile de Girardin. Cette nouveauté joua un rôle déterminant dans le développement et la démocratisation de la presse du XIXe siècle en ce sens qu'elle contribua à baisser le prix de l'abonnement (jusqu'alors très élevé) en augmentant la clientèle, permettant ainsi l'accès des quotidiens aux classes populaires.

La Presse de Girardin et Le Siècle d'Armand Dutacq furent les deux premiers quotidiens à attirer le lecteur grâce au roman-feuilleton. Très vite, les principaux quotidiens de Paris suivirent cet exemple et doublèrent leurs tirages.

Ce n'est qu'à partir de 1842, avec la parution dans **Le Journal des Débats des Mystères de Paris** d'Eugène Sue, que le roman-feuilleton prend véritablement une ampleur décisive.

Outil de la volonté mercantile de fidélisation des lecteurs, le roman-feuilleton est aujourd'hui considéré comme étant l'un des facteurs déterminants (ci ce n'est LE facteur déterminant) de la démocratisation et du développement de la presse au début du XIXe siècle. Forts de ces constatations historiques, le cinéma, la radio puis la télévision, utilisèrent dès leurs origines cette forme de narration fictionnelle dans le but commercial de fidéliser un large public populaire.

S'il est relativement aisé de déterminer de façon assez précise l'année d'apparition du roman-feuilleton populaire français (les historiens s'accordent à faire coïncider les véritables débuts du genre avec la publication des **Mystères de Paris**), il est en revanche beaucoup plus ardu d'en définir les limites historiques, esthétiques et narratives. Nous nous référerons donc à Francis Lacassin qui confond roman-feuilleton et "littérature populaire", bien que

comme le remarque André Peyronie³, l'un ne soit qu'un sous-genre de l'autre. « La littérature populaire », écrit Francis Lacassin⁴, « connaît son âge classique au XIXe siècle avec A. Dumas, E. Sue, F. Soulié et tant d'autres. Mais sa plus belle période (...) va de 1890 à 1914 ». Nous nous permettrons toutefois d'apporter quelques modifications à l'idée de la "littérature populaire" telle que la conçoit Francis Lacassin, en excluant de cette étude des auteurs tels que Dumas, Hugo ou Zola qui, bien qu'ayant écrit de nombreux romans-feuilletons, font désormais partie des "classiques" de la littérature française. D'autre part, il est possible d'admettre que les années 20 marquent, avec la fin des *cinéromans*, les derniers jours du *roman-feuilleton* tel que le concevait Eugène Sue, le genre se retrouvant à cette époque en concurrence avec d'autres formes de la culture de masse qui deviendront de plus en plus diverses.

Dans le *roman-feuilleton* coexistent différents genres romanesques, et Jean-Claude Vareille⁵ parle même du "brassage" des genres dans la littérature populaire. Certains de ces genres n'eurent qu'un court moment de gloire, comme le "roman

3 - Peyronie (André), **La notion de littérature populaire**, in *Richesses du roman populaire*, Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, Octobre 1983, René Guise et Hans-Jürgen Neuschäfer (éd.), Université de Nancy, 1983.

4 - Lacassin (Francis), **Histoire de la littérature populaire**, in *Le Magazine Littéraire* N° 9, juillet-août 1967, p. 11.

5 - Vareille (Jean-Claude), **Le roman populaire français (1789-1914), Idéologies et pratiques**, PULIM/Nuit Blanche Editeur, 1994, p. 69.

maritime" ou le "roman frénétique" dans lequel l'horreur héritée du roman noir anglais et du mélodrame se déploie en un univers cauchemardesque et obsessionnel.

Les genres prédominants dans les feuilletons des quotidiens sont en fait le "roman historique" et le "roman de mœurs contemporaines", abondamment illustrés par Balzac, Sue, Dumas, Soulié, Gozlan, ou Féval. Dans ces oeuvres qui relèvent toutes d'un même projet de représentation de la société et de l'histoire se font sentir, à des degrés divers, l'influence du roman noir anglais et français ainsi que celle d'une tradition bourgeoise comique et satirique.

Dans ses diverses orientations, le *roman-feuilleton* de la Monarchie de Juillet relève d'une esthétique toute romantique : association du comique et du tragique, du grotesque et du terrible, du rire et des pleurs, engagement historique et critique sociale, drame et pittoresque. C'est surtout à travers le *feuilleton* que le modèle romanesque romantique a pris forme et s'est diffusé dans le public.

Il est possible d'établir ici un premier parallèle entre *roman-feuilleton* et *fiction télévisuelle à épisodes*, dans la mesure où cette dernière, dans le cas de la *saga* et du *soap-opera*, mélange parfois certains genres diégétiques tels que mélodrame, policier et intrigue sentimentale. D'autre part, en développant les genres policier, fantastique (ou mystérieux en France), western (aux Etats-Unis) et historique (en France), et en privilégiant un modèle narratif basé sur le développement chronologique du récit et où la figure du montage alterné est reine, la *série télévisuelle* a pratiquement imposé un *modèle narratif fictionnel audiovisuel* que l'on retrouve

même parfois au cinéma (surtout américain). En d'autres termes, nous pouvons penser qu'en puisant parmi les formes narratives et les contenus diégétiques d'un certain "classicisme" de la série B hollywoodienne, la *série télévisuelle* a peu à peu imposé au public international le modèle "classique" du cinéma comme *modèle cinématographique unique* .

L'écriture du roman-feuilleton romanesque relève d'une conception *dramatique* du roman par sa recherche de l'effet : coup de théâtre, suspense, rebondissement, contrastes entre lumière et ténèbres ; par cela et par sa mise en scène de la violence, des passions excessives, par son jeu sur les émotions, il s'apparente au drame romantique qu'il finira par relayer. Ici encore nous retrouvons des thèmes tout à fait habituels de la *fiction télévisuelle à épisodes* , qui elle aussi relève d'une conception *dramatique* du récit. La meilleure illustration est sans doute fournie par les séries et les feuilletons médicaux⁶ qui mettent en scène différents aspects de la violence quotidienne (délinquance, maladie, accidents, etc.) et jouent sur les émotions en appliquant généralement cette violence à des personnages "innocents"(enfants, vieillards, femmes seules, etc.). Cette constatation se vérifie particulièrement bien dans le feuilleton **Urgences** qui va jusqu'à démultiplier ces thèmes en montrant (montage alterné) la prise en charge simultanée de

6 - Nous citerons bien entendu en exemples le *feuilleton Urgences*, mais également la *série University Hospital*, le *feuilleton La vie à tout prix* (tous trois américains), ainsi que la *série française Médecins de nuit* et le *soap-opera* allemand **La clinique de la Forêt Noire**.

plusieurs patients, multipliant ainsi les situations dramatiques.

D'autre part, malgré une intrigue souvent complexe et démultipliée, qui lui permet d'embrasser dans la représentation historique et sociale une plus vaste étendue, l'action du *roman-feuilleton* a le plus souvent un seul axe directeur : le geste du héros. « Justicier solitaire et marginal », précise Lise Queffélec, « ce héros tout-puissant est sans doute la création la plus frappante du roman-feuilleton romantique, fasciné par la tentation et la crainte de la toute puissance. Séducteur irrésistible, le héros n'a souvent pu acquérir cette toute-puissance que par un crime qu'il expie (d'où cette ambivalence Bien-Mal interne à la toute-puissance chez nombre de héros) et par une initiation dont le roman retrace parfois les étapes. Dressé face à une société imparfaite où règne un ordre fallacieux, qui est celui de la force et non du droit, il y fait advenir — après une lutte contre son double noir, le héros du Mal — la justice suprême du Jugement dernier, avant de regagner les terres étrangères d'où il a surgi un jour, et parfois même, les landes mystérieuses d'une mort qui est souvent assumption pour les héros de romans-feuilletons. A part les quelques justes qu'il a sauvés parfois, le monde est abandonné, alors, à sa déréliction » (1989, p. 27).

Comme nous l'avons vu précédemment le "héros tout-puissant", ce "justicier solitaire et marginal" dont parle L. Queffélec, est également très présent dans la fiction télévisuelle à épisodes, et notamment dans certaines *séries de la quête*. Dans *Code Quantum*, par exemple, la toute-puissance du héros Sam Beckett (Scott Bakula) semble même poussée à son paroxysme,

puisque voyageant dans le temps, ils est capable de remédier à des erreurs commises dans le passé. Son caractère solitaire et marginal est quant à lui évident, puisqu'il se distingue toujours des autres personnages par sa capacité à se déplacer (malgré lui) en une fraction de seconde dans le temps et dans l'espace.

Dans **De Superman au surhomme**⁷, Umberto Eco distingue trois phases dans l'histoire du roman-feuilleton :

« La première, née au milieu du siècle dernier avec Eugène Sue, Dumas et les autres, était "démocrate sociale". Avec un apparent manque d'engagement et une volonté délibérée de divertir, le feuilleton première version entendait décrire la vie des classes inférieures, les conflits de pouvoir au sein de la société, les contradictions économiques. C'est là que Gramsci situe l'origine du surhomme, lequel n'est pas encore celui de Nietzsche mais plutôt un personnage aux qualités exceptionnelles qui dévoile les injustices du monde et tente de les réparer par des actes de justice privée » (op. cit., p. 120-121). Rodolphe des **Mystères de Paris** et le comte de Monte-Cristo sont les deux exemples les plus représentatifs de ce type de héros. A la télévision, ces "initiatives privées" (c'est-à-dire prises hors du cadre d'une profession) qui poussent le héros à réparer certaines injustices sont nombreuses. Outre le cas de Sam Beckett (**Code Quantum**) que nous venons de citer, nous pouvons aussi donner les exemples du mystérieux philanthrope Charlie Townsend dont l'organisation remédie aux défaillances de la justice (**Drôles de dames**), de l'Agence tous risques qui oeuvre pour une cause semblable, ou encore de Jessica Fletcher (**Arabesque**) qui

7 - Eco (Umberto), **De Superman au surhomme**, Grasset, Paris, 1993.

combat le crime par passe-temps.

Eco poursuit en précisant que « le surhomme de feuilleton prend conscience que le riche prévarique sur le dos du pauvre, que le pouvoir se fonde sur la fraude, mais il n'en devient pas pour autant un prophète de la lutte des classes, à l'image de Marx, et n'aspire donc pas à la subversion de l'ordre social. Simplement il superpose sa propre justice à la justice commune, il détruit les méchants, récompense les bons et rétablit l'harmonie perdue. En ce sens, le roman populaire n'est pas révolutionnaire, il est caritatif, consolant ses lecteurs par l'image d'une justice fabuleuse ; toutefois, il met à nu certains problèmes et, s'il n'offre pas de solutions acceptables, du moins trace-t-il des analyses réalistes » (op. cit., p.121). Si l'on observe certaines *fictions télévisuelles* françaises actuelles, il est possible de constater un retour du développement de ce type d'idéologie. Cela est particulièrement visible dans le *docudrama* (collections **Les mercredis de la vie** sur France 2 et **Combats de femmes** sur M6) et dans des *séries* que nous dirons "à caractère social" (*L'institut*, *Novacek*), qui ne font généralement que constater certains états de faits (violence, chômage, racisme, etc.), sans en aborder les véritables causes et sans jamais proposer de remèdes.

Le contenu du roman-feuilleton est également tributaire de son mode de diffusion. Ainsi le fait qu'il soit publié et lu dans le journal et qu'il soit écrit par des auteurs qui sont le plus souvent journalistes ou chroniqueurs (c'est le cas de Soulié, Dumas et même de Balzac) fait qu'il est plus sensible à l'actualité que la moyenne des romans. Symboliquement, l'espace politique est toujours fortement présent et structurant dans le *roman-feuilleton*, ce qui explique les violentes réactions qu'il provoque parfois. Cette dernière remarque

nous permet cette fois d'observer une divergence importante entre *roman-feuilleton* de la première époque et *fiction télévisuelle*. En effet, si cette dernière met parfois en scène l'espace social contemporain, elle se garde bien en revanche, par souci d'audience maximale, de toucher à l'espace politique afin d'éviter justement les "violentes réactions" dont fut parfois victime le *roman-feuilleton*.

Certains historiens et analystes de la littérature populaire ont également pu émettre l'hypothèse que *roman-feuilleton* et *fait-divers* relevaient presque de la même *esthétique*. C'est d'ailleurs l'idée que développe Lise Queffélec lorsqu'elle écrit que « d'anecdote, le fait-divers, comme le roman-feuilleton, transfigurent la banalité privée de sens du quotidien en un temps plein, signifiant, insolite. Il y a une grande homogénéité entre les thèmes du roman-feuilleton et ceux des faits-divers : heurs et malheurs des grands, crimes, ravages causés par la passion, dévouements sublimes, retour et vengeance, femmes séquestrées par un monstre, etc. ». Là encore, l'analogie entre *roman-feuilleton* et *fiction télévisuelle* est frappante. Tout d'abord, force nous est de constater que les thèmes communs au roman-feuilleton et au faits-divers que met ici en évidence L. Queffélec sont également ceux qui sont développés chaque jour dans les différents *soap-operas* que diffuse la télévision française (*Les feux de l'amour* sur TF1, *Amourosement votre* et *Amour, gloire et beauté* sur France 2). D'autre part, le fait-divers étant dans la grande majorité des cas l'argument de base de l'enquête policière, il est alors possible de dire qu'il est également l'argument de base de la plupart des fictions sérielles télévisuelles, dans la mesure où le genre diégétique policier est dominant dans les *séries fictionnelles* de la télévision. Enfin, le rapport entre *fiction*

télévisuelle et *faits-divers* ne semble pas pouvoir être mieux illustré que par les *reconstitutions fictionnelles* d' "authentiques" faits-divers que l'on trouve (trouvait ?) dans les *reality shows* : faits-divers à caractère mystérieux dans *Mystères*, à caractère criminel dans *Témoin numéro un*, à caractère sentimental dans *Perdu de vue* ou à caractère héroïque dans *La nuit des héros*.

Une autre caractéristique du roman-feuilleton est liée à la nécessité de publier chaque jour un nouveau segment de récit, ce qui implique une technique d'écriture particulière, elle aussi liée à la parution dans les quotidiens. Contrairement à certaines idées reçues, les feuilletonistes écrivent leurs histoires en suivant un plan préétabli, et en règle générale, n'inventent pas les intrigues au jour le jour comme certains ont pu le dire. Il est vrai cependant que la forte demande du public induit souvent la nécessité d'une écriture rapide, facilement reconnaissable et non exempte d'imperfections. Négligence, répétitions, pauvreté parfois d'un style qui n'est pas ciselé, utilisation de poncifs, manque de travail en profondeur des personnages ou de l'intrigue, sont autant de défauts liés à une écriture nécessairement rapide. Mais ces défauts, s'ils sont en partie involontaires, répondent également à une autre nécessité : celle de conquérir immédiatement le public en lui proposant un accès aisé à la fiction. « Hyperboles et répétitions sont ainsi rendues nécessaires par l'étalement de la publication (et donc de la lecture) qui modifient leur portée : il faut frapper vite et fort, et renouveler des effets qui risquent de se perdre dans une lecture sans cesse interrompue » (L. Queffélec, 1989, p. 30) . Cette fois encore, nous pouvons avancer que les mécanismes narratifs de la *fiction*

télévisuelle à épisodes et en particulier du *soap-opera*, ne sont pas très éloignés de ceux de leur modèle originel. En effet, nous avons vu précédemment que ce *genre* se rendait aisément accessible aux téléspectateurs (téléspectatrices devrait-on dire puisqu'à l'origine le genre leur est destiné) en "doublant" l'action par le son et la voix, en répétant sans cesse le même type de situations, tout en privilégiant les plans rapprochés et les gros plans, les champs/contre-champs et le montage parallèle, le tout dans un souci permanent de lisibilité maximale du texte audiovisuel.

La dernière conséquence du mode de publication du roman-feuilleton (et ce n'est sans doute pas la moindre) est liée à la possibilité — minime, précise toutefois L. Queffelec (op. cit., p. 31) — qu'a le lecteur d'intervenir sur l'écriture du roman en en modifiant en cours de route certains ressorts dramatiques. Il est indéniable que dans le roman-feuilleton, les goûts des lecteurs tels qu'ils sont exprimés dans des lettres aux auteurs ou aux directeurs des journaux, dans l'accueil qu'ils font aux oeuvres, jouent énormément et influent en général dans le sens d'un certain conformisme moral et esthétique. Un parallèle peut là aussi être fait avec la *fiction à épisodes* de la télévision, dont nous avons vu qu'elle pouvait parfois être sanctionnée par une audience insuffisante. Mais si les programmeurs ont en France la possibilité d'interrompre une *série* ou un *feuilleton* qui ne parvient pas à satisfaire le plus grand nombre de téléspectateurs — ou au contraire de continuer une fiction sérielle ou feuilletonesque à succès —, le public américain peut pour sa part influencer sur le déroulement diégétique de certaines fictions. En effet, à la

télévision américaine c'est le "Q Score " (sondage d'opinion auprès des téléspectateurs) qui détermine quels seront les personnages principaux des prochains épisodes de certaines *genres feuilletonesques*, comme ce fut le cas par exemple pour le *soap-opera* **C'est déjà demain** ou plus récemment pour le *feuilleton* **New York Police Blues**. A la télévision française, une expérience d'interaction du téléspectateur sur le récit fictionnel fut également tentée à la fin des années quatre-vingt, avec le *feuilleton* **Salut les homards**. Chaque samedi, jour de sa diffusion, les téléspectateurs avaient en effet la possibilité de voter par minitel afin de choisir l'une des deux évolutions narratives possibles à la fin des épisodes. Ce choix était alors pris en compte par les scénaristes pour l'écriture des épisodes suivants.

Umberto Eco situe la deuxième phase du roman-feuilleton à « la seconde moitié du 19e siècle, avec l'échec des premiers mouvements socialistes et la tragédie de la Commune de Paris » (1993, p. 121). « Si les ingrédients restent les mêmes », précise Eco, « le fond idéologique diffère : il s'agit de romans de « la loi et de l'ordre », les protagonistes sont les représentants de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie, dont les vertus sont récompensées à la fin par une police efficace et magnanime. En d'autres mots, le roman-feuilleton est hypocrite, plein de bon sens obtus, bien-pensant, aristocratique, nationaliste, impérialiste, antisémite au besoin. Quant à l'invention, elle est maigre, les schémas restant ceux de Sue et Dumas. Même le personnage le plus significatif de cette période, Rocambole, n'apporte aucune innovation. La glorification du malfrat prévaut un moment, mais notre héros ne

tarde pas à être reconquis par la vertu. Il adopte les méthodes du surhomme vengeur de la première phase, à cette différence près que ses idéaux sont étriqués, il ne menace en rien l'équilibre social existant, se contentant de résoudre les petits problèmes des grandes familles » (op. cit., pp. 121-122). Il est intéressant de constater combien l'idéologie dominante du *roman-feuilleton* de la seconde moitié du XIXe siècle, mise en évidence par Umberto Eco dans ces lignes, est proche de celle qui est véhiculée par les *sagas* américaines du type *Dallas*, qui bien souvent glorifient le modèle économique américain et se contentent de raconter les heurs et malheurs de grandes familles bourgeoises, sans jamais toucher aux problèmes de société.

Enfin, Eco situe la troisième phase du roman-feuilleton au début du XXe siècle. « Le siècle naissant amène de nouveaux éléments dont les plus représentatifs sont *Fantômas* et *Arsène Lupin* », précise-t-il. « On a beaucoup écrit sur la première saga dont la caractéristique principale est le triomphe du crime, la sympathie du public allant à l'assassin impuni, sadique, impitoyable, et non à la police réduite au rang pathétique et dérisoire de la vertu inefficace. Reste à savoir ce qu'évoque *Fantômas*. En dehors de conditions sociales bien précises, il représente l'irruption de l'irrationnel, faisant de Grand-guignol l'antichambre du Théâtre de la cruauté » (op. cit., p. 122).

On sait en effet que *Fantômas* régala d'une joie esthétique les inconditionnels de l'acte gratuit, de l'écriture automatique et de la paranoïa critique que furent les surréalistes. « Quant au grand public », continue Eco, « il se met à apprécier dans "l'Insaisissable"

ce qu'offriront, une fois révolue l'époque rationaliste et légaliste du roman policier académique, le polar d'action de l'après guerre et les "western spaghetti" : la satisfaction — pas totalement pacifique et , par conséquent, d'autant plus excitante — de prendre le parti du méchant » (op. cit., p. 122-123).

Pour Umberto Eco, toujours, Arsène Lupin est quant à lui le « pendant grand-bourgeois de Fantômas : hors-la-loi mais sans cruauté, voleur mais avec grâce, dépourvu de scrupules mais riche de sentiments humains, ridiculisant la police mais avec élégance, dévalisant les nantis mais sans effusion de sang, il n'a aucun contact avec le monde interlope des apaches et des gigolettes et fréquente le Grand Hôtel » (op. cit., p. 123). Ce sont les oeuvres de cette période du roman-feuilleton qui furent sans doute les plus adaptées dans les *fictions à épisodes* de la télévision française, et ce vraisemblablement en raison du fait que ces héros portent en eux une spécificité française qui ne laisse de séduire le public. Toutefois, la télévision se devant de plaire au plus grand nombre sous peine de perdre des annonceurs, il semblerait qu'il lui soit impossible d'aller trop loin dans la méchanceté et l'irrespect⁸, et c'est peut-être en raison de l'aspect plus "sage" ou "conventionnel" du héros, que les adaptations télévisées des aventures d'Arsène Lupin connurent plus

8 - Louis Feuillade ne s'embarrassa pas de ce genre de considérations lorsqu'il adapta **Fantômas** en feuilleton cinématographique.

de succès que celles de son contemporain *Fantômas*⁹.

4.1.2. — EMPRUNTS DIEGETIQUES / EMPRUNTS NARRATIFS

Pour Umberto Eco (op. cit., pp. 29-38), le *plaisir de la reconnaissance* éprouvé par le lecteur est l'une des composantes essentielles du roman-feuilleton. A la télévision, la *reconnaissance* est également la figure récurrente de tout *feuilleton*, et elle possède diverses composantes mises en évidence par Umberto Eco au sujet du roman populaire:

- *l'agnition* : reconnaissance de deux ou plusieurs personnages, soit réciproque soit monodirectionnelle.
- *la révélation* : dénouement violent et inopiné d'un noeud de l'intrigue jusqu'alors inconnu du héros.
- *le dévoilement* : mélange d'agnition et de révélation.

Si ces trois formes de la *reconnaissance* coexistent dans tous les genres du *feuilleton télévisuel*, leur proportion varie toutefois d'un genre à l'autre. En effet, les *feuilletons* dont le nombre d'épisodes est réduit — c'est-à-dire les *mini-séries*, les *feuilletons de prestige* et les *feuilletons historiques* — privilégient généralement la *révélation* et le *dévoilement* qu'ils utilisent avec parcimonie, afin de provoquer des effets de surprise efficaces chez

9 - Alors que le personnage de *Lupin* connut trois incarnations télévisuelles différentes sur un total d'une centaine d'épisodes, *Fantômas* ne connut qu'une adaptation télévisuelle sous la forme d'un *feuilleton* en quatre épisodes réalisés en 1980 par Claude Chabrol et Juan Luis Buñuel.

les téléspectateurs. De plus, ils se servent de ces deux formes de la reconnaissance de façon "stratégique" en les intégrant en fin d'épisode, ou en achevant certains épisodes sur la promesse d'une *révélation* ou d'un *dévoilement* prochain. Les feuilletons qui comportent un grand nombre d'épisodes (*sagas*, *soap-operas* et *feuilletons AB*) favorisent quant à eux l'*agnition* qu'ils utilisent souvent de façon répétitive et excessive, plus comme une sorte de leitmotiv que comme une véritable stratégie narrative de mise en feuilleton. Dans le cas des *feuilletons AB*, par exemple, cette *agnition répétitive* — presque sérielle pourrait-on dire — est d'ordre sentimental et peut prendre les formes suivantes : A aime B et B aime A (agnition réciproque) ; A aime B et B l'ignore (agnition monodirectionnelle) ; B apprend de C que A l'aime ; etc.

D'autre part, la *reconnaissance* peut prendre deux formes particulières : elle est *réelle* lorsqu'elle implique le seul personnage et surprend le téléspectateur, ou *contrefaite* lorsque le personnage tombe des nues tandis que le téléspectateur sait déjà ce qui se passe. Tout *feuilleton télévisuel* semble donc lui aussi fondé sur le plaisir de la reconnaissance, celle-ci étant souvent répétée jusqu'à l'excès dans la cas des *soap-operas*, perdant ainsi tout pouvoir dramatique et acquérant une simple *fonction consolatoire*. Elle offre en fait au téléspectateur une marchandise à laquelle il est désormais habitué et dont il a besoin pour être satisfait. Il existe donc aujourd'hui des *formes dégradées, redondantes, inutiles ou fausses de reconnaissance*, qui constituent un artifice mercantile justifié par l'idéologie consolatoire du feuilleton. Il suffit pour s'en convaincre d'observer certaines *fictions à épisodes* proposées par AB Production et diffusées sur TF1 (celles que nous avons appelées

feuilletons AB). La situation idéale serait en fait que ni le téléspectateur ni le personnage ne connaissent la véritable histoire. Or le *feuilleton télévisuel* — comme le roman populaire — refuse de frustrer le spectateur qui pourrait être humilié par le savoir du protagoniste. L'un de ses principaux soucis est donc de rendre le téléspectateur plus astucieux que le(s) personnage(s). L'un des expédients narratifs grâce auquel le narrateur (l'écrivain ou le réalisateur) introduit à nouveau, d'une manière dégradée, le plaisir de la reconnaissance est mis en évidence par Eco sous le terme de "topos du faux inconnu". L'exemple littéraire le plus courant de cette figure narrative est la formule : « L'inconnu, en qui le lecteur aura déjà reconnu notre X... » (1993, p. 37). L'équivalent télévisuel de ce mécanisme peut apparaître sous la forme du gros plan d'un visage ou du plan d'une silhouette, plans donnés aux téléspectateurs mais qui échappent aux protagonistes et dont les feuilletons regorgent.

Enfin, on peut affirmer à la suite d'Umberto Eco, que « si du point de vue d'une stylistique de l'intrigue, ces moyens dégradés constituent de simples chevilles narratives, du point de vue d'une psychologie de la jouissance et du consensus, celles-ci fonctionnent à merveille, car la paresse du lecteur » (du téléspectateur) « demande à être encouragée par la proposition d'énigmes qu'il a déjà résolues ou qu'il sait pouvoir résoudre rapidement » (1993, p. 37-38). Dans le roman populaire comme dans sa forme télévisuelle actuelle le "soap opera" et même dans les feuilletons "de prestige" proposés par France Télévision (feuilletons du type *Le château des Oliviers*), la solution est en effet souvent donnée dès le départ.

Dans le *feuilleton télévisuel*, cette *théorie de la*

reconnaissance et de la consolation est applicable non seulement au niveau des codes narratifs de l'intrigue (du scénario), mais également au niveau des codes narratifs visuels propres aux médias audiovisuels. Il n'est pas rare en effet de voir dans certains *soap-operas*, une écriture télévisuelle tellement codifiée et évidente qu'elle touche parfois à la parodie (c'est le cas par exemple de certaines scènes de rêves ou de souvenirs).

La *série télévisuelle* quant à elle, semble régie par un autre schéma mis en évidence par Eco à propos de la littérature : le *schéma itératif*. « Une série d'événements se répétant selon un schéma fixe (itérativement, si bien que chaque événement recommence par un début virtuel, en ignorant le point d'arrivée de ce qui précède), ce n'est pas nouveau dans l'art populaire, c'est au contraire l'une de ses formes les plus caractéristiques. Le mécanisme qui régit la jouissance de l'itération est typique de l'enfance, et ceux qui réclament non pas une nouvelle histoire mais celle qu'on leur a déjà racontée mille fois et qu'ils connaissent par coeur sont des enfants. (...) Le plaisir de l'itération est l'un des fondements de l'évasion, du jeu. Et personne ne peut nier la fonction salutaire des mécanismes d'évasion lucides » (1993, p. 153-154). La *série*, outre son schéma narratif, a ceci de rassurant qu'elle permet au téléspectateur de retrouver un nombre réduit de personnages qui, au fil des numéros, lui sont de plus en plus familiers. Les héros récurrents des *séries* sont définis dès le premier épisode et les principales composantes de leurs personnalités semblent immuables de numéro en numéro ce qui induit chez le téléspectateur le plaisir de la reconnaissance du héros.

En nous appuyant sur les distinctions faites par Eco à propos du roman-feuilleton, il nous est donc désormais possible de distinguer les deux logiques spectatoriennes différentes qui régissent la réception du *feuilleton* et de la série *télévisuels*. D'autre part nous avons pu voir que la fiction télévisuelle à épisode empruntait à son ancêtre littéraire un certain nombre de précédés narratifs et de figures diégétiques qu'elle a su ingérer afin de se les approprier.

4.2. — EMPRUNTS DE LA FICTION TELEVISUELLE AUX FEUILLETONS ET SERIES CINEMATOGRAPHIQUES

L'adjectif américain serial (en série), devenu à l'usage un substantif, désigne un genre cinématographique d'inspiration policière ou aventureuse dans lequel le récit, par sa longueur diégétique comme par la durée de sa diffusion, excède les dimensions habituelles.

On a coutume de distinguer trois phases dans l'évolution du serial : une période de formation qui s'étale de 1908 à 1914, puis une période classique que l'on situe entre 1914 et 1930 avec une apogée de 1916 à 1922, et enfin un long déclin qui coïncide avec l'arrivée puis l'avènement du parlant, de 1930 à 1953. Pourtant, il n'est pas interdit de penser que ce déclin ne fut en fait qu'une simple éclipse passagère avant la résurgence triomphale du genre à la télévision dès le début des années 50. La fiction sérielle audiovisuelle aurait donc simplement changé de support, passant du grand au petit écran, ce dernier ayant du reste beaucoup plus de points communs avec la presse qui vit naître le feuilleton que n'en a le cinéma.

Dans **Pour une contre-histoire du cinéma**¹⁰, Francis Lacassin met en évidence l'une des principales caractéristiques du serial : « Le serial se caractérise par le gigantisme : du récit (et donc du métrage de la production totale) ; de l'impact sur le public ; de la

10 - Lacassin (Francis), **Pour un contre-histoire du cinéma**, Institut Lumière / Acte Sud, octobre 1994, p. 181.

célébrité des vedettes ; par le règne de la démesure onirique ; enfin, par la vocation à satisfaire un public le plus large possible ». Cette dernière phrase nous indique que le serial est né d'une préoccupation purement commerciale : la recherche d'un artifice propre à retenir l'attention du public, à le faire revenir dans les salles, de même que le romancier populaire cherchait à retenir le lecteur en retardant de feuilleton en feuilleton le dénouement de son récit.

Mais c'est avant tout la fluctuation du marché de la littérature populaire industrielle qui détermina la genèse du serial en France. « Profitant de la venue au Champ-de-Mars du cirque du colonel William Cody », explique Francis Lacassin, « la succursale parisienne de l'éditeur allemand Eichler lance, à partir du 22 janvier 1907, une série de brochures hebdomadaires, **Buffalo Bill** et **Nick Carter**, qui imposent un engouement collectif, une fascination de masse » (1994, p. 182). Ces brochures venues de New York via Dresde constituent le défit américain au système de la littérature populaire française : au lieu d'un interminable feuilleton quotidien, une série de romans courts avec le même personnage, livrés sous forme de fascicules hebdomadaires bon marché (dix cents, d'où le nom *dime-novels*) aux couvertures racoleuses.

La réussite populaire de cette nouvelle formule détermine une jeune maison de production, **Eclair**, à la transposer à l'écran. C'est ainsi que dès juillet 1908, Victorin Jasset réalise, sous le titre **les Merveilleux exploits de Nick Carter**, une première série de trois films d'une bobine, diffusés à raison d'un par mois, et sans lien les uns avec les autres, chacun constituant un récit complet comme dans les fascicules **Eichler**.

Ces *films en séries* allaient connaître un rapide succès populaire, à l'image des plus célèbres : **Fantômas** (1913 - 1914) et **Les Vampires** (1915 - 1916) de Louis Feuillade ou **Rocambo** (1914 - 1915) de Denola. Comme nous l'indiquent ces titres, nombre de *serials* furent inspirés des feuilletons ou des séries de la littérature populaire qui avaient déjà fait leurs preuves sur le papier des journaux et des fascicules. Pourtant, cette association entre littérature populaire et cinéma ne débute qu'avec **Fantômas**, car comme le précise Francis Lacassin¹¹, les films Gaumont n'adaptèrent jamais d'oeuvres littéraires, aussi célèbres fussent-elles. « Pour Léon Gaumont, c'est une affaire d'économie ; et pour son directeur artistique Louis Feuillade, un principe. Apôtre du scénario original, il a pour devise : "A art nouveau, auteurs nouveaux" » (1991, p.24).

La sérialité n'apparaît dans le cinéma américain que vers 1910 avec la série des **Broncho Billy** et contrairement à la France, ne connaît pas de succès populaire immédiat. Le public américain ne se passionnera véritablement pour le *film en série* qu'après 1913, lorsqu'il prendra appui sur un support littéraire précis.

Le véritable coup d'envoi du *serial* américain est donné par la société de production **Selig**, en 1913, avec **The Adventures of Kathlyn**, série de films indépendants les uns des autres, qui au lieu d'être diffusés de façon sporadique ou irrégulière (comme ce fut le cas pour **Nick Carter**, **Fantômas** ou **Les Vampires**), sont projetés à raison d'un par semaine. Mais la véritable invention réside dans le fait que les péripéties des héros de chaque film sont racontées au fur et à mesure de la projection, sous forme de roman-feuilleton dans

11 - Préface à **Fantômas**, Bouquins/Robert Laffont, Paris, 1991.

un journal quotidien.

L'alliance entre la chaîne de journaux de William R. Hearst et Charles Pathé, en 1914, impose la collaboration étroite entre cinéma et littérature populaire que Victorin Jasset avait tenté d'exploiter dès 1908.

Le *serial* américain s'impose rapidement grâce à des vedettes féminines et notamment grâce à Pearl White qui connaîtra un engouement sans précédent. Mais l'intérêt de ses aventures est encore accru par une récente mutation qui affecte la structure du récit : chaque bande de la série ne contient plus une histoire complète mais l'équivalent d'un chapitre de roman et s'achève par un point d'interrogation, le dénouement définitif étant retardé de séance en séance. Cette nouveauté n'est autre que l'application au cinéma de la technique de fractionnement du récit en épisodes, jusqu'alors propre au roman-feuilleton.

Petit à petit, le film à épisodes gagne du terrain sur le film en série dénué de suspense final. Cependant, la série traditionnelle (films hebdomadaires possédant une unité diégétique propre) ne disparaît pas totalement et sera rebaptisée *series* (sans accent et avec un S). C'est toutefois le film à épisodes ou *chapter play* qui aura désormais tous les honneurs du public et accaparera peu à peu la désignation de *serial*.

Le *chapter play* connaît, dès sa première apparition, un engouement immédiat auprès du public français, avec la diffusion en décembre 1915 des *Mystères de New York* interprété par Pearl White. La riposte française au phénomène américain sera de taille avec la sortie quelques mois plus tard du *Judex* de Louis Feuillade, premier film à épisodes hexagonal.

Ce n'est toutefois qu'en 1919 que l'on assiste, en France, à la première réponse cohérente au défi américain. C'est cette année là en effet, qu'à Nice, avec de petits moyens, René Navarre, Arthur Bernède et Gaston Leroux fondent la **Société des Cinéromans**, pour laquelle Navarre réalise les épisodes écrits par ses deux associés. L'entreprise connaît un remarquable essor à l'automne 1922 lorsque Jean Sapène, administrateur du **Matin**, en prend la direction avec pour but de produire quatre "cinéromans" par an. Un accord avec Pathé ouvre les plus belles salles de France à ces films dont le feuilleton rituel est publié par les quatre principaux quotidiens parisiens : **Le Matin**, **Le Petit Parisien**, **Le Journal** et **L'Echo de Paris**. **Le Petit Journal**, resté en dehors de cet accord, se consacre aux serials américains.

Sans renoncer au genre policier qui fit ses premiers succès (**Belphégor**, **Poker d'as**), la Société des Cinéromans fait de plus en plus appel au répertoire (**Les Misérables**, **Le Comte de Monte-Cristo**), à la légende (**Mandrin**) ou à l'histoire (**Louis XVI**, **Surcouf**).

La fin brutale du *feuilleton cinématographique* ou *serial* coïncide avec l'avènement du parlant. Aux Etats-Unis, il renaît en 1936 de la rencontre entre science-fiction et bande dessinée, sous l'appellation de *clif hanger*. Le résultat est souvent médiocre et ne connaît par le succès international de son ancêtre.

4.3. — EMPRUNTS DE LA FICTION TELEVISUELLE AU FEUILLETON RADIOPHONIQUE

Forte des enseignements que lui apportèrent la presse puis le cinéma et reprenant à son compte le souci de fidélisation d'un large public populaire, il était logique que dès le début des années trente la radiodiffusion naissante inscrivît la fiction feuilletonesque à ses programmes. Tout comme le fit le cinéma en son temps (l'apogée du feuilleton cinématographique se situant entre 1916 et 1922), la RTF puis l'ORTF eurent recours au découpage d'oeuvres littéraires classiques lues ou jouées par des comédiens, à l'adaptation de feuilletons qui étaient parus dans la presse du début du XIXe siècle ainsi qu'à des fictions spécialement écrites pour la radio. La forme radiophonique du feuilleton étant relativement proche de sa forme littéraire tout en étant l'ancêtre de sa forme télévisuelle, il semble intéressant de s'attarder sur ce type de fictions.

Abordant tous les genres fictionnels propres à son ancêtre littéraire (historique, sentimental, policier ou de mystère), le feuilleton radiophonique allait renouer avec "l'esprit feuilletonesque classique" en développant une intrigue sur un grand nombre d'épisodes (chose impossible au cinéma pour des raisons financières évidentes) qui permettaient d'innombrables rebondissements. D'autre part, la radio permit également la résurgence des feuilletons humoristiques qui n'avaient connu qu'un faible succès à l'époque du roman-feuilleton. Ces derniers (dont les

auteurs/interprètes les plus connus sont sans doute Pierre Dac et Francis Blanche), apparaissaient comme de véritables parodies de l'esprit feuilletonesque et tous les ressorts dramatiques propres au feuilleton y étaient volontairement bouleversés, faisant ainsi naître le comique¹².

Le feuilleton radiophonique connut donc un succès populaire sans cesse grandissant jusque dans les années 60 (époque à laquelle la télévision, grâce à l'apport de l'image, prit le relais de la diffusion de ce genre fictionnel) et le film **Radio Days** de Woody Allen nous montre parfaitement l'intérêt que le public lui portait dans les années 40.

De nos jours, le feuilleton a presque déserté les ondes radiophoniques et seules **France Culture** (qui diffuse chaque jour sous forme de feuilleton l'adaptation de certains titres de la littérature classique ou populaire) et **France Inter** (qui rediffuse chaque été dans l'émission **Radio Mémoire**, un feuilleton à succès des années 50 ou 60) sont là pour nous rappeler le fonctionnement narratif de ce genre fictionnel en voie de disparition¹³.

Si les écrits sur les fiction radiophonique sont encore très rares de nos jours, nous pouvons tout de même nous appuyer sur les

12 - L'exemple de **Signé Furax** qui joue sur le côté absurde des situations et des rebondissements propres au feuilleton est le plus connu et le plus probant.

13 - Il est à noter que France Inter semble manifester un regain d'intérêt pour le feuilleton radiophonique, si l'on en juge par la fiction de 110 épisodes écrite par Tardi et Boujut : **Le Perroquet des Batignolles** diffusé du lundi au vendredi de février à juillet 1997.

travaux que quelques auteurs parmi lesquels Jacques Siclier (1963, 1987), qui explique que dès ses origines, la radio chercha à créer un univers romanesque accordé à sa technique de diffusion et à son audience. « Chaque jour, à la même heure » explique-t-il, « des inconnus pouvaient pénétrer dans les foyers et participer à la vie familiale. Leurs voix leur donneraient une existence plus concrète que celles des personnages des livres, même illustrés. ainsi cherchera-t-on à jouer moins sur l'imagination que sur le mécanisme d'identification » (loc. cit., p. 16). J. Siclier cite en exemple le feuilleton **La famille Duraton**, qui, à l'instar de **Noëlle aux quatre vents**, connaîtra une suite télévisuelle après avoir déserté les ondes radiophoniques. Ce feuilleton mettait en scène une famille de Français moyens, les Martin, qui devenait sans le savoir célèbre à la radio car un impresario avait installé un micro dans leur salle à manger. « Leurs propos quotidiens étaient ainsi diffusés chaque jour, et la France se passionnait pour les Duraton. Idée de scénaristes qui a fait son chemin dans pas mal d'esprits. Les véritables héros de feuilletons radiophoniques sont bien les Duraton dont on a offert au public pendant des années les tranches de vie calquées sur le réel dans ce qu'il a de plus banal. Le public se trouve mis en communication avec des petits bourgeois gentils, tranquilles et sans problèmes autres que domestiques. Et chacun des auditeurs a l'impression de reconnaître les membres de sa famille. L'univers des Duraton est contemporain et trouve valeur d'exemple dans sa banalité même. C'est à peu près sur le même principe qu'ont été bâtis des feuilletons comme **Irène** ou **Quarante-deux, rue courte** mais, étant destinés plus particulièrement aux femmes, on les a assortis de conflits sentimentaux » (loc. cit., pp. 16-

17). Pour J. Siclier toujours, les feuilletons radiophoniques, contrairement aux feuilletons littéraires du XIXe siècle, appellent à l'évasion totale en isolant leurs personnages d'un contexte général pour les étudier dans celui, particulier, de la cellule familiale. Selon l'auteur, « cela correspond pour une bonne part aux conditions de réception à domicile de la radio ; pour une autre, aux besoins de plus en plus grands qu'éprouve le public d'échapper aux contraintes de l'actualité » (loc. cit., p. 17). Si l'on en croit le critique de télévision, la radio aurait donc créé, dans le domaine du feuilleton, une « nouvelle mythologie ». Il précise en effet que si, dans le *feuilleton radiophonique*, « le principe de *la suite au prochain numéro* reste valable, celui de l'action dramatique à rebondissement s'est quelque peu perdu. Les intrigues des feuilletons spécialement écrits pour la radio avancent à coups d'anecdotes, de petits faits. Cette forme de récit s'apparente plutôt à la chronique. On y cultive peu l'exploit sensationnel » (ibid.).

Comme nous pouvons le constater à travers les observations de Jacques Siclier, ces *longs feuilletons familiaux*, souvent agrémentés de conflits sentimentaux et privilégiant les noeuds et dénouements d'ordre anecdotique au détriment des rebondissements spectaculaires, semblent trouver aujourd'hui leurs équivalents télévisuels dans les *genres* de la *saga* et du *soap-opera* tels que nous les avons définis plus haut.

Il nous semble désormais possible d'établir un panorama assez précis des emprunts de la *fiction télévisuelle* aux autres médias. Pour cela, nous croiserons les observations que nous venons de faire concernant les *emprunts narratifs et diégétiques*

opérés par celle-ci dans le roman, la collection littéraire, la série littéraire (ou la série cinématographique qui n'en est pas très éloignée), le roman feuilleton et le feuilleton radiophonique, avec les observations faites plus haut au sujet des considérations esthétiques sur la fiction télévisuelle (modèle théâtral, modèle cinématographique classique et modèle cinématographique post-moderne).

Les résultats d'un tel croisement sont consignés dans le tableau à double entrée des *emprunts narratifs, diégétiques et esthétiques de la fiction télévisuelle aux autres médias*, que nous livrons à la page suivante.

<i>Emprunts narratifs et diégétiques</i> <i>Emprunts esthétiques</i>	Roman	Collection littéraire	Série littéraire	Roman-feuilleton	Feuilleton radiophonique
Théâtre	Dramatique vidéo Pièce filmée	<i>En votre âme et conscience</i>	<i>Les enquêtes de l'inspecteur Grégoire</i> Sitcom	<i>L'agence Nostradamus</i> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">Feuilleton AB</div>	Telenovela
Cinéma classique	Dramatique vidéo à inserts filmés Téléfilm Docudrama	<i>Série noire</i>	<i>Columbo</i> <i>Code Quantum</i> Série de la quête	Adaptation roman-feuilleton Feuilleton prestige	Soap-opera Saga
Cinéma post-moderne	Téléfilms policier et fantastique américains	<i>Hollywood Night</i>	<i>Burning Zone</i> <i>Aux frontières du réel</i> Urgences	Les nouvelles aventures de Robin des Bois New York Police Blues	

CHAPITRE CINQ

LES INNOVATIONS DANS LE MEDIA TELEVISION

5.1. — LES LIMITES DE LA LOGIQUE EDITORIALE DE LA FICTION TELEVISUELLE UNITAIRE

Comme nous venons de le montrer, la *fiction télévisuelle* semble aujourd'hui placée sous la *quintuple influence* de la littérature, du théâtre, du feuilleton de la presse écrite, du film et du serial de cinéma ainsi que du feuilleton radiophonique, empruntant aux formes narratives fictionnelles de ces différents médias certains de leurs thèmes et de leurs processus narratifs.

Il est intéressant d'observer qu'à chacune de ces logiques de diffusion et de programmation correspond une logique narrative fictionnelle relative au média qui diffuse chaque type de fiction. Ainsi, si les médias qui obéissent à une logique éditoriale (littérature, théâtre, cinéma ou publicité) développent des formes narratives qui suivent cette logique, il en va de même pour les médias qui obéissent à une logique sérielle (presse écrite et radio).

Nous avons toutefois pu constater que le *film de cinéma à épisodes* pouvait apparaître comme étant l'un des ancêtres des *feuilletons* et *séries télévisuels*, et que par conséquent, à une période donnée de son histoire, une partie de la fiction cinématographique s'est quelque peu détachée de la logique éditoriale qui la caractérise pour tenter l'expérience *sérielle* ou *feuilletonesque*. Pourtant, il semble bien que l'échec de la *fiction cinématographique à épisodes* soit en partie lié à son *support médiatique*, qui historiquement et culturellement, s'inscrit dans une *logique éditoriale* de programmation et de réception. C'est ainsi

que, lorsqu'apparurent les premiers médias audiovisuels fonctionnant sur le modèle du flot (radio puis télévision), la *fiction à épisodes* opéra une sorte de glissement vers ces nouveaux médias mieux appropriés à sa diffusion, comme si elle était indissociable de cette notion de flot. Les exemples de *films à épisodes* sont aujourd'hui très rares au cinéma et si l'on excepte l'exemple quasi unique de la *saga* de **La guerre des étoiles** — qui dès le départ fut conçue pour comporter neuf épisodes —, l'essentiel de la *mise en série* des films de cinéma se fait par l'intermédiaire du *retake* ou du *remake* (U. Eco, 1985, 1987, p. 21). La première opération consiste à donner une suite à un film dont le(s) personnage(s) et/ou le concept ont connu un important succès public et donc à exploiter une nouvelle fois (ou plus) un filon qui s'avère rentable (les sept épisodes de **Freddy** ou les trois **Die Hard** aux Etats-Unis, les deux épisodes des **Visiteurs** en France). La seconde correspond à la reprise d'une histoire déjà traitée et qui s'était elle même révélée être un gros succès commercial. Dans un cas comme dans l'autre, nous pouvons considérer ces opérations comme des "accidents narratifs", dans la mesure où la *mise en série* n'est ici qu'une conséquence de la réussite financière de certaines fictions cinématographiques, et non une volonté originelle des scénaristes.

D'autre part, le milieu de l'édition — et à travers lui le livre —, qui lui aussi fonctionne selon une logique éditoriale de production et de diffusion, s'il continue aujourd'hui à développer la *paradigmatisation* des oeuvres avec la *mise en collection* qui a valeur d'indication paratextuelle pour le lecteur/acheteur, n'exploite plus la mise en série que dans le cas de la littérature populaire contemporaine (la série du **Poulpe** par exemple).

Si comme nous venons de le voir rapidement, les médias qui suivent un modèle éditorial tels que le cinéma ou le livre, sont parfois gagnés par une forme de *contagion sérielle*, il est également possible d'observer que le média télévision qui, on le sait depuis longtemps, repose tout entier sur la notion de flot ou de flux ("un robinet déversant son flot ininterrompu d'images" a-t-on pu lire à son sujet), propose certains produits qui participent d'une logique éditoriale de production et de diffusion. Cela est particulièrement vrai pour les fictions télévisuelles unitaires, qui, comme nous l'avons vu précédemment, se distinguent de ce que nous avons nommé les fictions plurielles en cela qu'elles suivent une logique narrative éditoriale au sein d'un média développant une logique sérielle de programmation et de diffusion. Ce phénomène peut être considéré comme une sorte d'*innovation propre au média télévisuel*, puisqu'à notre connaissance, rien de tel n'existe ni n'a existé à la radio. La dramatique vidéo puis le téléfilm peuvent en effet être appréhendés comme étant des produits fictionnels unitaires qui répondent à une logique éditoriale de production, même s'ils sont fabriqués par et pour la télévision, média développant une logique de flot.

Pourtant, si la logique éditoriale existe dans les fictions unitaires de la télévision, il est possible de constater qu'elle est vite gagnée par une contagion sérielle. Ainsi dès les premiers temps, la télévision française diffuse ses fictions unitaires à des horaires réguliers de la grille de programmes et chaque semaine, dès le début des années 50, la RTF inscrit dans ses programmes "une grande dramatique" à laquelle sont consacrés des moyens importants, et "une émission de moindre durée", réservée à des comédies courtes,

ou à des aperçus rapides sur des humoristes célèbres.

De nos jours également, il est rare que la diffusion d'un téléfilm se fasse indépendamment de son appartenance à une *collection* ou en dehors d'un créneau horaire dévolu à ce genre de programmation. Envisagées selon cet aspect, les collections permettent la *mise en forme paradigmatique* et donc la sérialisation des fictions télévisuelles unitaires. D'une façon générale, il est possible de constater que rares sont les téléfilms qui échappent à la logique de flux propre à la télévision, cette dernière n'ayant pas encore figé les choses au point de gommer la différenciation entre logique de flot et logique éditoriale. Sous cet angle, il n'est pas interdit de penser que la spécificité des fictions télévisées vient peut-être de cette *hybridation de plusieurs logiques*.

Francesco Casetti et Roger Odin (1990, pp. 15-16), estiment que l'une des marques du passage de la paléo- à la néo-télévision est donnée par « un nouveau mode de structuration du flot ». « Avec la néo-télévision », expliquent-ils, « nous assistons à un changement radical de la logique de programmation : la grille s'effiloche et se dilue. Il n'y a plus de jours ni de moments privilégiés pour telle ou telle émission. Quel que soit leur sujet ou leur nature, les émissions se dispersent dans la grille (chaque jour nous propose son contingent de films, de variétés, de sport, etc.), et les mêmes émissions sont redonnées plusieurs fois dans la semaine. On va ainsi vers la disparition des grands "rendez-vous" que l'on attend », leurs différentes observations les conduisent à affirmer que « la structure syntagmatique de la télévision tend vers le flux continu » (loc. cit., p. 16). En ce qui nous concerne, nous relativiserons les propos de F. Casetti et R. Odin en émettant l'hypothèse qu'à

l'intérieur du flux télévisuel, même les émissions qui s'approchent du modèle éditorial (pièces de théâtre, films de cinéma, téléfilm, etc.) et devraient donc, selon les deux auteurs, se retrouver totalement diluées dans la grille des programmes, sont susceptibles de se constituer en rendez-vous par l'intermédiaire de ce que nous avons nommé les phénomènes de *mise en modules* et de *mise en paradigmes*. L'un et l'autre peuvent en effet être perçus comme des opérations de *structuration du flot* par insertion "*volontaire*" ou "*forcée*" de certains programmes (fictionnels puisque ce sont eux qui nous intéressent ici) dans des cases fixes de la grille ou sous un nom générique. Pour Pierre Sorlin¹, le film de cinéma diffusé par la télévision perd son statut d'oeuvre pour ne devenir que simple programme qui ne se distingue plus de n'importe quelle autre réalisation et à « son individualité d'oeuvre close, la télévision juxtapose, désormais, un au-delà de l'oeuvre ». Pourtant, il semble que cela ne soit pas toujours vrai et que dans certains cas la *mise en module* des films renforce au contraire leur particularisme (artistique ou générique). En insérant les films de cinéma dans des cases précises de la grille des programmes, la télévision les regroupe en fonction de certains paramètres de sorte que, à telle heure, tel jour, sur telle chaîne, le téléspectateur sait qu'il pourra voir tel type de film. Il sait par exemple que le dimanche sur TF1, il pourra voir en première partie de soirée un film populaire grand public ; que le jeudi soir sur France 3, il verra un film (ou un téléfilm) policier et que le vendredi aux alentours de minuit sur France 2, il

1 - Sorlin (Pierre), *Esthétiques de l'audiovisuel*, Nathan Université, coll. Fac. cinéma, 1992, p. 207.

verra dans le cadre du *ciné-club* un "classique" (sinon un chef-d'oeuvre) du cinéma.

Dans un récent article², Noël Nel avance que le texte télévisuel semble structuré par le quadruple plan de : la suite séquentielle ; la configuration pragmatique ; le traitement stylistique ; la déclinaison sérielle, cette dernière englobant : « la configuration paradigmatique qui pose les invariants ; la mise en variation qui reconfigure localement ou globalement ; la mise en inerdiscours ou transdiscours qui insère le texte dans les multiples impératifs de la grille ». Nous dirons donc, en nous appuyant sur les propos de N. Nel que *mise en modules* (qui correspond à ce que l'auteur nomme la mise en inter- ou transdiscours et que nous appellerons aussi *modularisation*) et *mise en paradigmes* (ou *paradigmatisation*) sont les deux opérations qui permettent la mise en série des produits fictionnels de logique éditoriale diffusés à la télévision. Nous ne distinguerons donc que deux formes de *déclinaison sérielle* des fictions unitaires, en précisant toutefois que chacune d'elles est à sa façon travaillée par la dialectique invariants/variations.

5.1.1. — LA MISE EN MODULES

Cette opération de *mise en séries des fictions télévisuelles unitaires* , comme nous l'avons déjà observé dans notre sous-

2 - Nel (Noël), *Les dispositifs télévisuels*, Colloque de Cerisy-la-Salle : "Penser la télévision", à paraître, juin 1997.

chapitre 3.2.1. consacré au téléfilm, est susceptible de se dérouler de deux façons : d'une part par l'insertion de ces *fictions* dans la grille des programmes, et d'autre part par leur insertion au sein d'*émissions* qui pour elles constitueront une sorte de *macro-structure* dans laquelle elles feront alors figure de *séquences télévisuelles* (N. Nel, 1997) participant à un certain type de dispositif.

Pour commencer, nous pouvons dire de la première forme de *mise en module* de la fiction — celle qui correspond à son insertion dans des cases fixes et récurrentes de la grille des programmes — qu'elle concerne aussi bien les *films de cinéma* diffusés à la télévision, que les *fictions télévisuelles unitaires* ou les *fictions télévisuelles plurielles*. Nous ne nous étendrons pas sur les premiers dont nous avons déjà parlé plus haut, mais précisons tout de même qu'à cette *mise en série par modularisation* de films de cinéma, se superpose parfois une sorte de *mise en feuilleton* due à l'interruption et à la fragmentation du récit par des coupures publicitaires. Ces *coupures contre nature* transforment des films (parfois bons) en feuilletons (toujours mauvais) qui n'ont plus du feuilleton que la fragmentation (la destruction) de l'intrigue. Dans ce sens, nous pouvons dire que la télévision crée du feuilletonesque là où il n'y a pas lieu d'y en avoir, en fractionnant le récit filmique — dont l'unité diégétique est pourtant l'une des composantes essentielles — en deux, trois ou quatre parties (une coupure publicitaire sur TF1 et parfois jusqu'à trois sur RTL 9) et cela bien souvent sans même respecter le découpage séquentiel de l'oeuvre. Enfin, même lorsqu'il n'est pas fragmenté par l'insertion

de séquences publicitaires, le récit cinématographique télévisé peut encore subir une autre forme de *mise en feuilleton* lorsqu'il fonctionne en tant que séquence d'une émission qui l'englobe. C'est le cas par exemple des **Dossiers de l'écran**, où le film de cinéma diffusé en première partie d'émission servait d'argument de base et de point de départ au débat qui lui faisait suite, de sorte que les deux séquences (l'une narrative fictionnelle, l'autre conversationnelle polylogale³) étaient interdépendantes l'une de l'autre dans la *macro-structure* de l'émission.

La *mise en modules* agit sur le *téléfilm* comme elle agit sur le film de cinéma diffusé à la télévision, c'est-à-dire qu'elle provoque sa *mise en série* par insertion dans une case fixe de la grille des programmes. D'ailleurs les fictions qui sont programmées le jeudi en première partie de soirée sur France 3 peuvent être indifféremment des films ou des téléfilms et seule leur appartenance au genre policier les distinguent des autres programmes diffusés à ce même horaire les autres jours de la semaine. En intitulant cette case **Le policier du jeudi**, France 3 crée en quelque sorte une *fausse collection* puisque les fictions qui sont regroupées sous ce titre générique ne sont pas spécialement conçues pour l'être, et que d'une façon plus large, elles ne sont souvent même pas conçues pour la télévision. La chaîne publique française n'est d'ailleurs pas la seule à user de procédé qui consiste en fait à donner un titre à une portion de la grille des programmes afin de pouvoir ensuite y regrouper des fictions (télévisuelles ou non) de même type, de sorte que le téléspectateur puisse disposer d'un repère générique ou thématique

3 - Voir Noël Nel : *Les séquences télévisuelles*, 1997.

qui peu à peu devient rendez-vous. En effet, avec **Les jeudis de l'angoisse** et **Les samedis fantastiques**, M6 développe le même principe de sérialisation des fictions de logique éditoriale. Du reste la chaîne privée va plus loin que sa concurrente dans la *mise en série*, en diffusant en ouverture et en clôture de chacune de ces deux soirées des *séquences interstitielles* (N. Nel, loc. cit.) qui ont pour but de faire émerger une portion de la grille du flot télévisuel en la délimitant. Ces séquences jouent non seulement un rôle d'annonceur (des programmes qui vont suivre) et de désannonceur (des programmes qui viennent d'être diffusés), mais elles apparaissent également comme les séquences du générique⁴ (de début et de fin) d'une sorte de *macro-structure* composée d'une succession de différents types de récits fictionnels. Ainsi la *macro-structure* des **Samedis fantastiques** regroupe-t-elle deux épisodes de la *série Aux frontières du réel* et un *film* ou un *téléfilm* appartenant au genre fantastique. Dans ce cas précis, on constate que la *mise en série par modularisation* s'opère non seulement pour des fictions unitaires (film et téléfilm), mais aussi pour des fictions qui suivent déjà une logique narrative sérielle (**Aux frontières du réel**), si bien que l'on peut parler ici d'une *double sérialisation narrativo-programmationnelle*. Enfin, les mêmes séquences interstitielles qui le samedi (dans le cas des **Samedis fantastiques**)

4 - Dans le cas des **Samedis fantastiques**, comme dans celui des **Jeudis de l'angoisse**, les *séquences interstitielles* sont construites comme les séquences de génériques des autres émissions de la télévision (fictionnelles ou non), associant bande-image, bande-son et texte en incrustation qui renvoient au contenu diégétique des fictions qu'ils regroupent.

marquent le début et la fin du *module hypertextuel* , fonctionnent les autres jours de la semaine en tant que *séquences promissives* (N. Nel, loc. cit.) en servant de bandes-annonces.

Il est un autre *genre fictionnel télévisuel* dont nous n'avons encore que peu parlé et qui lui aussi est directement concerné par le phénomène de modularisation : le *clip vidéo* ⁵ .

Comme le rappellent François Jost et Gérard Leblanc (1994, p. 95), « le *vidéo-clip* a pour ancêtre le *scopitone* , *juke-box* à images des années soixante. Réparties dans les cafés et autres centres de jeux, les nouvelles boîtes à images avaient déjà, pour séduire la jeunesse, l'avantage de rompre avec le mode de communication familial de la télévision. Mais la représentation des chansons était étroitement calquée sur le modèle des variétés télévisées. Hormis l'insertion de quelques images platement illustratives, le chanteur était presque toujours présent à l'image, meilleure façon — croyait-on — de la mettre en valeur. On sortait de la famille mais pas de la télévision ». Pour les deux auteurs, ce qui distingue le *clip* de son ancêtre c'est la capacité qu'il a de faire « éclater le modèle des variétés télévisées (et à l'intérieur même de la télévision) en fournissant une aide visuelle à l'imaginaire construit par la chanson » (ibid.).

F. Jost et G. Leblanc notent également qu'outre le fait qu'il s'éloigne du modèle des variétés télévisées pour se rapprocher du mode de diffusion radiophonique capable d'imposer une chanson en

5 - Nous utiliserons indifféremment les termes de *clip vidéo* , *vidéo-clip* ou simplement *clip* pour désigner ce *genre fictionnel télévisuel* .

l'absence de son interprète, par simple répétition, le *clip vidéo* consacre la *fictionnalisation du chanteur* et son élévation au rang d'acteur (op. cit., p. 96), jusqu'à le doter d'une véritable personnalité avec un mythe d'origine et un projet (op. cit., p. 98). Bref les *clips* ont le pouvoir de sémantiser le chanteur « par récit successif, comme aurait pu le faire une campagne publicitaire pour un produit de grande consommation » (ibid.), mais aussi, pourrait-on ajouter, comme le fait la *série de la quête* pour son personnage héros.

Nous suivrons également les deux auteurs lorsqu'ils disent que dans le *clip*, « si le chanteur demeure au centre du dispositif comme pôle d'identification, il agit surtout comme embrayeur d'images, et les images volent la vedette à ce que la chanson pourrait contenir de narratif » (op. cit., p. 99), ce qui le distingue de la majorité des autres *genres fictionnels* de la télévision dont on a vu qu'ils reposaient essentiellement sur le texte et la parole. « La narration ne parvient pas à se constituer, ni la fiction à s'établir », précisent les deux auteurs. « L'action est interrompue, morcelée en permanence par des images qui la dérobent, la recouvrent. Les émotions sollicitées sont aussi fortes que superficiels les effets qu'on en tire. La fonction visuelle est pilonnée, mais toujours en deçà de la pensée, qu'il faut prendre de vitesse » (ibid.). En d'autres termes nous pouvons résumer les propos de F. Jost et G. Leblanc en avançant que le clip participe d'une *esthétique post-moderne*, au sens ou l'entend Laurent Jullier (1997). Les deux chercheurs se livrent d'ailleurs à une rapide approche (peut-être un peu restrictive) de l'esthétique du *vidéo-clip* dont l'objectif principal est de maintenir la tension émotionnelle de l' "auditeur-spectateur" par « la succession rapide d'images dont le passage est trop bref

pour que la vision les épuise, et dont la surprise que constitue leur liaison à la suivante accroît le pouvoir. Pour préserver l'effet de surprise, on observe la généralisation de l'emploi du faux raccord : ruptures incessantes de la continuité des angles, des cadres, des gestes et des regards. On relève également une variation très fréquente des décors, des lumières et des couleurs. La tension émotionnelle est soutenue par la discontinuité, la fragmentation de l'espace et le morcellement des corps, au lieu de l'être par la continuité narrative. La mise en scène a tendance à s'effacer derrière la mise en images. La caméra est animée de mouvements qui s'accélèrent encore lorsque les rapports internes à l'image tendent à devenir statiques » (ibid.). François Jost et Gérard Leblanc notent également l'accumulation dans le *vidéo-clip* d'images-clichés qui permettent de couper court « aux interminables dialogues fleurant la psychologie (la vérité des êtres), au plat réalisme des portes qui s'ouvrent et se ferment pour mettre le spectateur en condition » (op. cit., p. 102). Cette dernière remarque conduit les auteurs à faire le rapprochement entre la mise en images expéditive du *clip* et le succès qu'il obtient auprès de la tranche d'âge ciblée (les 15-25 ans). « En quelques petites minutes », expliquent les auteurs, « on a le meilleur d'un film d'action qui dure ordinairement une heure trente, voire un pot-pourri de plusieurs genres cinématographiques (épouvante, science-fiction et, bien sûr, comédie musicale), mais il a lieu dans la tête du spectateur » (ibid.).

Pour terminer, F. Jost et G. Leblanc dégagent ce qui leur semble être les "trois raisons essentielles" qui ont permis au *clip* d'investir peu à peu les grilles de programmes. Tout d'abord, ils expliquent que la forme clip est une forme brève qui tend à

remodeler l'ensemble des émissions selon deux modalités : tendance au raccourcissement des émissions et tendance au mélange des genres à l'intérieur des émissions dont la durée est conservée⁶. Ils ajoutent que « chaque émission construite sur le modèle de la forme *clip* propose (...) la juxtaposition d'une série d'attractions, dont chacune efface la précédente et sera effacée par la suivante » (op. cit., p. 103), tout comme le font les différents épisodes d'une *série classique* ou d'une *sitcom*. Les deux auteurs notent dans un deuxième temps qu'indépendamment de sa brièveté, « la forme *clip* est la forme qui correspond le mieux au discours publicitaire » (ibid.). Toutefois les *vidéo-clips* s'opposent aux *spots publicitaires* en cela qu'ils se présentent souvent comme l'envers cauchemardesque de ces derniers⁷, bien qu'eux aussi développent la construction d'un imaginaire « fondé sur une réduction du monde au désir » (op. cit., p. 104). Enfin, et c'est le point qui semble le plus intéressant pour notre démonstration, François Jost et Gérard Leblanc présentent la forme *clip* comme étant « une forme sérielle qui, fondée sur la discontinuité, masque la répétition derrière la variation. Elle s'adapte particulièrement à toute programmation qui ne conçoit l'innovation qu'à l'intérieur d'un éternel retour au même » (ibid.). Ils expliquent en effet que dans le cadre d'une chaîne

6 - Cette description correspond en fait au modèle de l'émission *omnibus* telle que la décrivent Francesco Casetti et Roger Odin (1990).

7 - Jost et Leblanc expliquent en effet que la publicité « propose à n'en plus finir la jouissance immédiate du monde, tel qu'il est métamorphosé en images de désir dont la satisfaction ne rencontre pas d'obstacles dans la réalité » (1994, p. 103).

généraliste comme M6, le clip occupe une fonction stratégique puisque « placé au moment où l'on n'a pas le temps de s'installer devant la télévision (le matin), au moment où le public potentiel rentre chez lui (après l'école) », il est, mieux que toute autre forme, « à même de capturer des téléspectateurs qui n'ont que quelques minutes à consacrer à la télévision ou qui arrivent dans le désordre devant leur écran » (ibid.). Cela est d'autant plus vrai que le *clip vidéo* « ne requiert pas forcément une attitude spectatorielle : on peut le regarder, mais, une fois qu'on le connaît, on peut aussi l'écouter en faisant autre chose ou y jeter un oeil tout en parlant ou en sirotant un verre, comme cela se pratique dans de nombreux cafés ou *night-clubs* » (op. cit., pp. 104-105). Cette éventuelle absence d'attitude spectatorielle devant le *clip* — ou peut-être devrait-on dire cette *attitude spectatorielle partielle* — est comparable en fait à l'attitude parfois adoptée face aux *soap-operas*, dont on a vu qu'ils jouaient sur le ressassement verbal, afin justement que le téléspectateur puisse faire autre chose *en même temps* qu'il regarde (qu'il écoute) la télévision. Pierre Sorlin (1992, p. 179) fait d'ailleurs une constatation semblable, lorsqu'il explique qu'avec le *clip* « comme avec n'importe quel programme l'écran sollicite l'oeil sans le forcer, les auditeurs ont le plaisir d'écouter le dos tourné au téléviseur, le montage visuel leur est proposé par surcroît, il est pour ainsi dire facultatif », ce qui conduit le chercheur à affirmer que le téléspectateur jouit en fait de la faculté de choisir sa forme d'adhésion spectatorielle.

Il semble donc que le *clip vidéo* soit un *genre fictionnel télévisuel* qui ne peut échapper à la *mise en série modulaire*. Celle-ci s'opère tout d'abord, comme nous venons de le voir dans les

propos de F. Jost et G. Leblanc, au travers de la stratégie de programmation qui permet aux (jeunes) téléspectateurs de retrouver des clips chaque jour dans le même créneau horaire⁸ et donc de constituer des rendez-vous musicaux ; elle s'opère ensuite par l'assemblage de clips successifs à l'intérieur de ces tranches de la grille des programmes de façon à constituer une *série* (au sens premier du terme) de *clips*⁹ ; elle s'opère enfin en assurant la métamorphose de chanteur en personnage fictionnel récurrent.

Ces dernières remarques peuvent parfaitement s'appliquer au *spot publicitaire*, autre *genre fictionnel court* de la télévision. En effet, il est possible d'observer que les séquences publicitaires n'échappent pas à la *mise en modules*, dans la mesure où elles sont elles aussi regroupées à l'intérieur d'espaces de la grille dont le marquage est assuré par des *séquences interstitielles*.

8 - Il est à noter que dans le cas de M6, les clips vidéo sont regroupés dans un *module* baptisé **Boulevard des clips**, qui, comme dans le cas des *modules* que nous avons déjà abordés (*Les samedis fantastiques*, etc.), possède ses propres *séquences génériques interstitielles*.

9 - Il est extrêmement rare en effet, qu'un *clip vidéo* soit programmé de façon isolée à la télévision. Le seul exemple à notre connaissance serait celui des *clips* diffusés isolément dans les **Surprises** de Canal +. Sous ce nom, la chaîne cryptée diffuse indifféremment des *couts-métrages*, des *oeuvres d'art vidéo* ou des *clips musicaux*, d'une façon qui semble tout à fait aléatoire (les **Surprises** n'apparaissent pas dans les programmes de la presse de télévision), comme s'il s'agissait de simples interludes.

D'autre part, les spots publicitaires ne sont jamais diffusés de façon isolée, mais toujours en série comme c'est le cas pour le clip.

Enfin, il arrive également parfois que la *mise en série* de la publicité dépasse le simple cadre de la *modularisation programmationnelle*, et que certains annonceurs optent pour la *sérialisation narrative* de leurs *spots*. C'est le cas par exemple des *spots* qui assurent la promotion de la marque "Lustucru", et qui mettent en scène le personnage de Germaine. Il s'agit d'une vieille femme à la gouaille, l'accent et l'allure campagnards, qui se retrouve confrontée dans plusieurs *spots* successifs à la nécessité de préparer un repas pour un grand nombre de personnes. Chaque publicité fonctionne ici selon un schéma narratif toujours identique, et met en scène un personnage récurrent dans un récit clos, exactement comme le fait la *série classique*. Dans la mesure où cette *mise en série* de la publicité est voulue en tant que fondement narratif du message publicitaire, il est donc possible de parler de *séries publicitaires*. Comme les *fiction narratives audiovisuelles sérielles* de la télévision, les *séries publicitaires* sont elles aussi susceptibles d'être affectées par la *mise en feuilleton* grâce à l'introduction du thème de la *quête* dans la narration. Ainsi la *série publicitaire* pour les produits surgelés "Marie" met-elle en scène le personnage de Monsieur Marie, un majordome qui de spot en spot (d'épisode en épisode) tente de séduire la maîtresse de maison. Mu par cette *quête de l'amour*, il essaye à chaque fois d'impressionner la jeune femme par ses conseils culinaires avant d'essuyer un échec systématique. La *mise en feuilleton narrative* peut elle aussi toucher certaines publicités, à l'image des *spots* "Orangina", parodie de films d'horreur des années soixante-dix, où l'on voit un

personnage armé d'une tronçonneuse (et déguisé en bouteille), qui poursuit un groupe de jeunes gens qui roulent à bord d'un minibus. Après que le méchant (et drôle) personnage a échoué dans sa tentative de massacre, on le retrouve à la fin de chaque spot prêt à recommencer. Enfin, certaines publicités se présentent également sous la forme de *feuilletons* travaillés par la *mise en série* (comme c'est le cas pour le *soap-opera* par exemple). Ainsi, les scénaristes qui ont travaillé pour la marque "Nescafé" ont-ils conçu un *feuilleton* en six épisodes qui montre des scènes de la vie quotidienne d'un couple séparé. Au fil des six *spots* qui constituent autant de récits indépendants, l'homme et la femme se rapprochent de plus en plus, à tel point que le téléspectateur se demande si le spot qui suivra sera celui de la réconciliation entre les deux personnages.

Il semble important de préciser que la *mise en feuilleton* touche également le *vidéo-clip* indépendamment de sa *mise en module*. La trilogie du **Côté obscur de la force** du groupe rap IAM — sorte de pastiche de la *saga cinématographique* de **La guerre des étoiles** —, se présente en effet sous la forme de trois *clips* qui constituent un *macro-récit*. Le premier *clip* correspond au début du *macro-récit* et s'achève en pleine action avant que n'apparaisse la mention "à suivre..." en incrustation. Le deuxième *clip*, construit selon le même principe, constitue la suite du premier et correspond à la partie centrale du *macro-récit*. Quant au troisième, il est la continuité du deuxième et clôt le *macro-récit* par une chute finale.

Un autre *genre fictionnel* à subir le processus de la *mise en modules* est celui de la *reconstitution* fictionnelle que l'on trouvait

au début des années quatre-vingt-dix dans les *reality shows*. Dans ce cas, la *modularisation* se fait par insertion de la *fiction* au sein d'une émission d'accueil, de sorte qu'elle apparaît comme l'une des séquences de cette émission qui en contient de nombreuses autres¹⁰. D'autre part, comme nous l'avons déjà montré, ces reconstitutions sont susceptibles de subir une *mise en feuilleton* due au fractionnement du récit fictionnel par l'insertion à certains noeuds de la narration de séquences dialogales, descriptives ou explicatives en direct. Ces exemples, nous l'avons dit, se trouvent dans des émissions telles que *Témoin n° 1* ou *Perdu de vue*.

Cette insertion de la *fiction* dans des *émissions d'accueil* où elle devient alors un type de *séquence* particulier du *dispositif télévisuel global*, se retrouve aussi dans certains *talk shows*. C'est en effet ce que l'on constate dans les émissions de Canal + **Nulle part ailleurs** et **Le vrai journal** de Karl Zéro. Dans la première de ces deux émissions, les *séquences fictionnelles* peuvent prendre différentes formes :

— *Les Guignols de l'Info* sont une parodie de journal télévisé animé par des marionnettes, caricatures de personnes réelles (animateurs de télévision, hommes politiques, sportifs ou vedettes du spectacle), et qui procède "à la manière" d'un vrai journal. Pour

10 - Dans son article sur Les séquences télévisuelles, Noël Nel met en évidence huit séquences télévisuelles élémentaires : les séquences conversationnelles, les séquences descriptives, les séquences actionnelles, les séquences explicatives, les séquences performatives, les séquences interstitielles, les séquences transtextuelles et réflexives, et les séquences esthétiques de l'art vidéo.

reprendre les termes de François Jost (1997, p. 25), nous dirons que cette « parodie de dispositif » aboutit à la création d'une « fiction de second degré » que le chercheur range dans la catégorie des *feintises énonciatives* ¹¹. François Jost définit cette catégorie de *feintises* en précisant qu'elles « consistent à feindre une énonciation audiovisuelle factuelle. On distingue notamment les parodies de mimésis, qui détournent une citation audiovisuelle par construction d'une énonciation audiovisuelle révolue et les parodies de dispositif, qui reposent sur l'imitation d'une forme générique réelle et supposée connue du téléspectateur »¹². Il est d'ailleurs à l'intérieur même des *Guignols de l'Info*, des séquences qui appartiennent à la sous-catégorie des *feintises énonciatives* parodies de *mimésis* (pris au sens platonicien d'imitation de la réalité) qui correspondent à des parodies de spots publicitaires ou de bandes-annonces de films de cinéma. Enfin, les *Guignols de l'Info* sont une *insertion fictionnelle* qui revient chaque jour aux alentours de vingt heures (heure des "vrais" journaux télévisés de TF1 et France 2) dans l'émission **Nulle part ailleurs**, et qui traite (avec dérision) de l'actualité nationale et internationale comme le font (sérieusement) les véritables journaux. En ce sens nous pouvons dire de cette séquence pourtant narrativement close, qu'elle suit une logique *feuilletonesque* puisqu'elle est liée au temps historique de l'actualité.

11 - Nous reviendrons dans notre sous-chapitre 5.2. sur la notion de *feintise* empruntée par François Jost à Käte Hamburger.

12 - Jost (François), **Le feint du monde**, in Réseaux N° 72-73, CNET, juillet/octobre 1995, p. 174.

— *Le journal de Moustique* (baptisé C.A.N.A.L. International) appartient lui aussi à la catégorie des *feintises énonciatives* qui parodie un dispositif existant (celui de la chaîne d'information américaine CNN en l'occurrence). A l'intérieur de ce *dispositif feint* (comme à l'intérieur du dispositif originel) sont insérées des séquences de reportage, qui ici pourraient appartenir à l'autre forme de la *feintise énonciative* mise en évidence par François Jost (loc. cit., p. 172) : celle de la *parodie de mimèsis*. Bien que le chercheur n'envisage pas ce cas de figure, il semble bien en effet que des séquences qui utilisent des images *factuelles* (qui montrent un événement qui a réellement eu lieu) auxquelles est associé un commentaire qui relève du *fictionnel* (ici le commentaire humoristique de Moustique détourne les images de leur sens originel en les réinterprétant) puissent elles aussi être rangées dans la catégorie de la *parodie de mimèsis*. De par sa périodicité (deux fois par semaine les mercredi et vendredi), cette *séquence fictionnelle* de **Nulle part ailleurs** ne peut suivre le temps historique de l'actualité, et chaque *Journal de Moustique* apparaît plutôt comme une occurrence *sérielle* basée sur la permanence du présentateur.

Le vrai journal de Karl Zéro intègre lui aussi à son dispositif des séquences appartenant à la catégorie de la *feintise énonciative* parodiant la mimèsis (spots publicitaires, bandes-annonces de film) ou des dispositifs existants (ceux des émissions de débat par exemple) ; et à la catégorie du *factuel virtualisé* : fausses interviews constituées d'un montage en champs/contre-champs de plans d'origine factuelle (images d'archives d'un homme politique répondant aux questions d'un intervieweur lors d'une véritable

interview) et de plans fictionnels (images du faux intervieweur posant les questions). Mais à ces deux types de *séquences fictionnelles* s'ajoutent également ce que Noël Nel nomme des *feintises fictionnelles virtualisées* (1997a, p. 40), c'est-à-dire des séquences qui associent *personnages fictifs* (joués par des comédiens) et *personnes réelles* (issues d'un document de type *factuel*) au sein d'une même image, par le moyen d'un truquage informatique. En raison de sa programmation hebdomadaire, **Le vrai journal** ne parvient pas véritablement à "coller" à l'actualité, de sorte que les *séquences récurrentes* qui le composent ne sont affectées que par la *mise en module* due à leur insertion au sein de l'émission. En revanche, le *Zérorama*¹³ (la précédente émission de Karl Zéro diffusée dans le cadre de **Nulle part ailleurs**) qui lui aussi associait des séquences appartenant aux catégories de la *feintise énonciative* (parodies de *mimèsis* et parodies de dispositifs) et de la *feintise fictionnelle virtualisée*, relevait davantage d'une logique *sérielle* en raison non seulement de sa périodicité hebdomadaire, mais surtout en raison de la permanence de son dispositif, de ses personnages et du traitement esthétique des images qu'il diffusait ("à la façon" des actualités pétainistes, de la télévision des années soixante-dix ou des actualités régionales). De plus, cet aspect *sériel* était renforcé par le caractère *clos* de l'émission, à la fin de laquelle aucun rendez-vous n'était fixé au téléspectateur en vue de le retrouver lors d'une émission prochaine (ce que font en revanche toute les autres émissions dont nous venons de parler).

13 - Au sujet de cette émission voir François Jost, 1995, p. 171.

5.1.2. — LA MISE EN PARADIGMES

Ce second phénomène de *mise en série des fictions unitaires* ne correspond pas à un processus de *sérialisation "forcée"* comme on a vu que c'était parfois le cas pour la *modularisation*. Nous entendons par là que les fictions qui subissent la *mise en paradigme* sont originellement conçues pour être regroupées sous une appellation générique commune et ne le sont pas uniquement par le jeu de la programmation.

Nous avons relevé au cours de notre étude *deux types de paradigmatization* : la *paradigmatization par mise en collection* et la *paradigmatization par constitution d'anthologie*.

La *collection*, comme nous l'avons vu, permet de concevoir des *fictions unitaires* qui ont toutes un point commun *diégétique* ou si l'on préfère *fictionnel* (ce point commun pouvant être de nature spatiale, temporelle, sémantique, narrative, etc.) ou *extradiégétique*, c'est-à-dire dans la plupart des cas *thématique*¹⁴. Ce point commun sert en fait de *lien sériel* entre les différents numéros regroupés sous un titre générique (**Haute tension** ou **Les jupons de la révolution** en France, **Hollywood Night** aux Etats Unis). Bien souvent, les *collections* occupent une place fixe dans la

14 - Les collections **L'heure Simenon** et **L'ami Maupassant** regroupent des *téléfilms* qui sont des adaptations de nouvelles d'un même auteur. De plus, dans le cas de **L'ami Maupassant**, il est possible de constater l'existence d'une *subdivision d'ordre diégétique à l'intérieur de la collection thématique*, puisque sur les onze *téléfilms* (numéros) que compte la *collection*, cinq traitent de la femme, cinq de l'enfant et un de la guerre.

grille des programmes, à l'image des **Mercredis de la vie**. De plus, lorsqu'ils ont en charge de rédiger le scénario d'un téléfilm destiné à s'intégrer au sein d'une collection, les scénaristes se doivent de respecter un certain nombre d'impératifs dictés par un cahier des charges qui détermine des constantes diégétiques et narratives. D'autre part, les *collections* de la télévision peuvent aborder tous les *genres diégétiques*, tout comme le font les séries : policier (**Haute tension, Hollywood Night**), historique (**Les jupons de la révolution, Les énigmes de l'histoire**), judiciaire (**En votre âme et conscience, Tribunal, Cas de divorce**), "réalisme social" (docudrama) (**Les mercredi de la vie, Combats de femmes**), fantastique (**Au delà du réel, Chair de poule**), etc. Les *fictions* qui constituent les *collections* peuvent aussi correspondre à divers *formats* : vingt-cinq minutes et esthétique télévisuelle (enregistrement vidéo dans un lieu unique, montage en régie, décor à trois côtés) pour **Mésaventures et Intrigues** ; soixante minutes et direct pour **En votre âme et conscience** ; trente minutes et esthétique cinématographique pour **Bizarre, bizarre** ; plus de quatre-vingt-dix minutes et esthétique cinématographique pour **Les mercredis de la vie**.

L'*anthologie* se distingue de la *collection* par le fait que le *récit fictionnel* à proprement parler est ici "encadré" par une *séquence introductive* et une *séquence conclusive extradiégétique de présentation monologique*. Ce *genre fictionnel télévisuel* dont l'aspect *sériel* repose sur la *mise en paradigmes* de *fictions unitaires* liée à la présence récurrente d'un présentateur ou d'une voix présentant, voit le jour à la fin des années quarante à la

télévision américaine où il précède les autres *genres* de la *fiction à épisodes*. Christophe Petit (1994, p. 15) explique que dès 1947, les chaînes américaines ont coutume de proposer des *dramatiques*, réunies sous un titre générique, et diffusées dans la même case horaire chaque semaine. « Si aucun personnage régulier n'apparaît de semaine en semaine, hormis, parfois, un présentateur qui introduit et conclut chaque histoire », explique-t-il, « certaines de ces anthologies tournent autour d'un thème unique (les grands classiques de la littérature, le policier et plus tard, le fantastique et la science-fiction...), tandis que d'autres puisent aux sources les plus variées (...). La plus célèbre, mais aussi la première des anthologies, **The Kraft Television Theater**, avait imposé toutes les règles. Il s'agissait d'adaptations de pièces montées, à l'origine, dans les plus grands théâtres des Etats-Unis et condensées sur une durée n'excédant pas l'heure afin de pouvoir y placer les messages du sponsor » (ibid.).

Si l'*anthologie* se distingue de la *série* en raison de l'absence d'un personnage ou d'un groupe de personnages récurrents d'un numéro à l'autre, elle se distingue aussi de la *collection* par la permanence des *séquences introductives et conclusives monologiques* dont nous avons parlé. En d'autres termes, nous appellerons *anthologie* toute *collection* qui bénéficie de la présence de ces séquences. Celles-ci peuvent d'ailleurs prendre différentes formes :

- voix-over récurrente qui présente et clôt chaque récit sur les images diégétiques ;
- séquences indépendantes du récit (extadiégétiques) qui mettent

en scène un présentateur récurrent¹⁵, installé dans un décor neutre (**La quatrième dimension**) ou en rapport avec l'intrigue (**Alfred Hitchcock présente**) et qui s'adresse au téléspectateur (regard caméra) ;

— intrusion du présentateur récurrent dans le décor diégétique, où il introduit et clôt le récit en s'adressant au téléspectateur (Claude Chabrol dans **Sueurs Froides**) ;

— mélange de présentation en voix-over et de présentation par un présentateur récurrent (l'intrigue de certains numéros de **La quatrième dimension** est introduite par Rod Serling qui s'adresse au téléspectateur sur un fond neutre, puis est close par le scénariste/producteur qui s'adresse cette fois au public en voix-over sur les images finales du récit).

15 - Ce présentateur peut être réel : un comédien ou un réalisateur célèbre pour avoir contribué au développement cinématographique du genre abordé par l'anthologie (Claude Chabrol dans **Sueurs Froides**, Alfred Hitchcock dans **Alfred Hitchcock présente**) ; mais il peut aussi être fictif : une marionnette dans le cas des **Contes de la crypte**.

5.2. — HYBRIDATION DES GENRES FICTIONNELS DE LA TELEVISION

Une autre innovation caractéristique du média télévisuel vient sans doute aussi du *rapprochement du fictionnel , du factuel et parfois du virtuel* au sein de mêmes genres . Le *roman-feuilleton* du XIXe siècle, on l'a vu, propose déjà l'ébauche d'un rapprochement entre *fictionnel* et *factuel* : le fait qu'il soit publié et lu dans le journal et qu'il soit écrit par des auteurs qui sont le plus souvent journalistes ou chroniqueurs (c'est le cas de Soulié, Dumas et même de Balzac) le rendent plus sensible à l'actualité que la moyenne des romans. Il est d'ailleurs possible de dégager nombre de similitudes entre l'esthétique du *roman-feuilleton* et celle du *fait-divers* . D'autre part, l'espace politique est symboliquement toujours fortement présent et structurant dans le *roman-feuilleton* , ce qui explique les violentes réactions dont il est parfois victime.

Même s'il semble qu'à la télévision, le *genre de la fiction* soit celui qui présente apparemment le moins d'ambiguïté et suscite le moins de débats, il n'en demeure pas moins que le problème du mélange entre *factuel* et *fictionnel* au sein de *genres fictionnels mixtes* existe autant que dans les autres émissions, et que la *feintise* chère à François Jost (1995) peut également caractériser certaines *fictions* .

Si l'on se réfère à Gérard Genette¹⁶ qui opère la distinction

16 - Genette (Gérard), *Fiction et diction*, Seuil, Paris, 1991.

entre *fiction* et *diction*, il nous sera sans doute possible de dégager les caractéristiques d'un certain nombre de *genres fictionnels fictionnalisants* et de *genres fictionnels documentarisants* de la télévision et de mettre en évidence les facteurs de l'hybridation entre *genres fictionnels* et *genres factuels*. D'autre part, en nous inspirant du travail de Noël Nel (1997a), nous distinguerons également des *fictions télévisuelles* qui mêlent *fictionnel*, *factuel* et *virtuel* au sein de mêmes récits.

Pour Gérard Genette (op. cit., p. 31), la distinction essentielle entre *littérature de fiction* et *littérature de diction*, réside dans le fait que la première s'impose essentiellement « par le caractère imaginaire de ses objets », tandis que la seconde « s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles », ou plus exactement ses caractéristiques *rhématiques*¹⁷. G. Genette détermine également la fiction comme étant toujours de régime constitutif, ou de littéarité constante ("bon" ou "mauvais", un texte de fiction est toujours littéraire) ; alors que la diction serait tantôt de régime constitutif ("bon" ou "mauvais", un poème est toujours littéraire), tantôt conditionnel, ou de littéarité précaire, dépendant d'un libre jugement esthétique (un texte de prose non fictionnelle est littéraire pour qui le juge tel). Au cours de son étude, l'auteur aboutit à la constatation que le « discours de fiction » est en

17 - G. Genette emprunte à la linguistique le terme de *rhème* pour désigner, en opposition au *thème* d'un discours, le discours considéré en lui-même. « *Rhématique* est, dans mon acception, plus large que *formel*, parce que la "forme" (...) n'est qu'un aspect de l'être d'un texte, ou d'un de ses éléments » explique-t-il (op. cit., p. 33).

fait « un *patchwork* , ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité » (op. cit., p. 60). Cela le pousse à admettre que « la fiction n'est guère que du réel fictionnalisé, et la définition de son discours en termes illocutoires ne peut être que fluctuante, ou globale et synthétique : ses assertions ne sont clairement pas toutes également feintes, et aucune d'elles peut-être ne l'est rigoureusement et intégralement (...). Il en est sans doute de même de la fiction comme discours que de la fiction comme entité, ou comme image : le tout y est plus fictif que chacune de ses parties » (ibid.). Gérard Genette finit par expliquer « qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute "mise en intrigue" et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance » (op. cit., p. 92), bref, que « les formes narratives traversent allégrement la frontière entre fiction et non-fiction » (op. cit., p. 93).

Comme nous avons déjà pu le constater dans notre sous-chapitre précédent, la frontière entre *fiction* et *non-fiction* , c'est-à-dire entre *fiction* et *réalité* ou encore entre *factuel* et *fictif* (F. Jost, 1995, p. 165) est tout aussi difficile à tracer à la télévision qu'en littérature. Confronté à cette constatation, François Jost (ibid.) se demande si cette difficulté ne tient pas tout simplement au fait que les catégories du *fictionnel* et du *factuel* n'appartiennent pas au même paradigme. Il explique en effet que « tandis que les discours sur la réalité obéissent globalement aux mêmes règles que les assertions — ils se jugent en termes de vérité et de fausseté et

engagent le locuteur » précise-t-il en se référant à J. Searle¹⁸ —, « la fiction, contrairement au mensonge, échappe à ces règles, ne requérant de la part de son locuteur que la cohérence et la consistance du discours » (ibid.). Partant de cette mise au point, François Jost définit le factuel comme renvoyant « à un événement posé comme ayant réellement eu lieu (ou ayant lieu dans le cas du direct) » (loc. cit., pp. 165-166), et explique que « le fictif s'en sépare par le fossé que creuse l'invention et non par quelque caractéristique formelle qui les différencieraient intrinsèquement *a priori* » (loc. cit., p. 166), s'éloignant ainsi de la position de G. Genette. D'autre part, F. Jost emprunte à Käte Hamburger¹⁹ la notion de *feintise*, qui, explique-t-il, « ne touche ni les événements ni leur mise en récit. Elle n'est efficiente qu'au niveau de la représentation : d'un trompe-l'oeil nous ne disons pas qu'il est fictif, mais qu'il feint la réalité » (ibid.). Selon lui, la feintise audiovisuelle prend l'allure du vécu « en donnant l'impression que celui qui garantit les images (c'est-à-dire, étymologiquement, *l'auctor*, celui qui augmente la confiance) a entretenu un lien existentiel avec ce qu'elles représentent » (loc. cit., p. 168). Pour construire cet effet de témoignage, explique F. Jost, « l'audiovisuel dispose de trois moyens :

1 . Identifier ce qui est montré à un témoignage oculaire en dotant le filmeur d'une existence empirique (à l'opposé de cet ange désincarné qui filme la fiction), *feintises profilmiques* ;

18 - Searle (John), **Le statut logique du discours de la fiction**, traduction française, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1979.

19 - Hamburger (Käte), **Logique des genres littéraires** (1977), traduction française, Seuil, coll. Poétique, 1986.

2 . Asseoir le vécu ou le vu sur l'autorité du verbe et sur la *feintise narrative* d'une première personne protagoniste ou spectatrice de l'action ;

3 . Mimer l'énoncé de réalité, en l'occurrence, donner au document la forme documentaire, par un pastiche de l'énonciation de celui-ci, *feintises énonciatives* » (ibid.).

Enfin, François Jost distingue deux formes mixtes : celle de la *feintise fictionnalisée* où le documentaire ou reportage recourt à l'acteur professionnel et à la reconstitution ; celle du *factuel fictionnalisé* qui reconstruit un réel qui n'a pas eu de témoin en substituant à l'objectivité du reportage qu'il feint la subjectivité de procédés fictionnels qu'il déploie (N. Nel, 1997a, p. 39).

Prenant comme point de départ la notion de *feintise audiovisuelle* telle que l'a définie F. Jost, Noël Nel ajoute que l'insertion du virtuel dans les programmes de télévision, à différents niveaux, « oblige à présent à penser, autant que faire se peut, les combinaisons de plus en plus sophistiquées entre le factuel, le fictionnel et le virtuel, car elles pourraient être génératrices de genres nouveaux » (ibid.). Ainsi l'auteur aboutit-il à la mise en évidence de quatre formes hybrides inévitables :

- entre le *factuel* et le *fictionnel* : la « feintise »,
- entre le *réel* et le *virtuel* : le *factuel virtualisé* ou simulation,
- entre le *fictionnel* et le *virtuel* : la *fiction virtualisée* ,
- entre la *feintise* et la *fiction virtualisée* : la *feintise fictionnelle virtualisée* .

En nous inspirant des travaux successifs de K. Hamburger, G. Genette, F. Jost et N. Nel, il nous semble possible de déceler

parmi les *genres fictionnels* que nous avons précédemment déterminés, la présence d'*hybridations entre modes de représentation fictionnel, factuel et virtuel* ²⁰. Nous allons donc pouvoir regrouper ces genres fictionnels télévisuels en quatre catégories, selon qu'ils seront *uniquement fictionnels*, ou qu'ils associeront *fictionnel et factuel* ; *fictionnel et virtuel* ; *fictionnel, factuel et virtuel*.

5.2.1. — GENRES FICTIONNELS

Avant d'illustrer cette première catégorie à l'aide d'exemples, il semble important d'effectuer dans un premier temps la distinction entre *la fiction* et *le fictionnel* comme le fait François Jost (1995, p. 167). Ce dernier pose en effet que la construction du

²⁰ - Nous laisserons volontairement de côté dans cette étude, en raison de leur caractère par trop exceptionnel, les rares cas d'insertion du *mode ludique* (F. Jost, 1994 et 1997) à la *fiction télévisuelle*. Nous nous contenterons de citer en exemples de l'hybridation *entre fictif et ludique* des *séries* telles que **Les cinq dernières minutes** (première version : 1958-1973), **Un mystère par jour** (1970-1974) ou **L'inspecteur mène l'enquête** (1975-1981) et le *feuilleton* **Salut les homards** (1988-1989). Par ailleurs, le caractère ludique du roman-feuilleton populaire relevé par Denis Pernot (**Le roman populaire ressassement et jeux pour tous**, in *CinémAction* N° 79 : "Littérature et télévision", Corlet/Télérama, mars 1996, pp. 60-64) peut tout à fait se retrouver dans nombre de *feuilletons télévisuels*.

regard ou la présence d'un acteur sont fictionnalisants, dans la mesure où elles font dépendre les images d'un *Je-origine fictif*. « A partir du moment où l'image s'ancre dans un œil, dans une ocularisation interne, il y a personnage. L'image documentaire, purement factuelle, ne renvoie qu'à la caméra, et ce faisant au "filmeur", caméraman ou reporter. En d'autres termes, un mouvement heurté de caméra ne s'interprète pas de la même façon selon qu'il est le fait d'une bousculade à laquelle participe un caméraman ou qu'il vise à reconstituer le trajet d'un voleur avançant vers une future victime, dans le wagon d'un train de banlieue. La première image témoigne des conditions de tournage, la seconde reconstruit le regard. Pareillement, dès qu'il y a acteur, c'est-à-dire à partir du moment où la personne filmée n'endosse pas dans la vie la responsabilité des gestes qu'elle fait, l'image peut être dite fictionnelle. Qu'il s'agisse d'un regard construit "en creux", une ocularisation primaire interne, ou d'un événement joué par un acteur, le *Je-origine* qui voit et qui vit n'est pas réel. Néanmoins, si ces deux critères sont constitutifs du *fictionnel* (il n'y a pas de fiction sans personnage), ils ne sont pas suffisants pour définir la fiction : bâtie sur le *comme*, et non sur le *comme si* de la feintise, elle requiert d'autres propriétés, dont, je l'ai dit, la cohérence et la consistance des postulats qui la fondent. A la représentation du monde, la fiction ajoute une construction où les relations entre individus et objets obéissent à des propriétés identifiables et plus ou moins stables » (ibid.). François Jost en conclut donc que cette distinction entre *la fiction* et *le fictionnel* « explique qu'un documentaire puisse contenir des procédés constitutifs de la fiction (...) sans pour autant relever de la fiction.

Inversement, la fiction peut contenir des éléments ou des propriétés du réel (...) sans être un documentaire. Seuls sont fictifs ceux qui sont inventés ou qui n'existent pas dans notre monde » (ibid.).

La première catégorie que nous nous proposons d'aborder sera donc celle des *fictions télévisuelles fictionnelles*, c'est-à-dire les fictions dont le *Je-origine* est donné comme *non-réel* et qui ne comportent aucune assertion de réalité, ni par imitation (personnages et/ou situations réels interprétés par des acteurs) ni par insertion d'images *factuelles* (images de reportages, de documentaires ou d'archives par exemple). A cette catégorie appartiennent aussi bien des *fictions uniques* (mises en paradigme, mises en module ou non) que des *fictions plurielles* (*séries* ou *feuilletons*).

Ainsi, concernant les *fictions télévisuelles fictionnelles* qui suivent une *logique de production éditoriale* (*fictions uniques*), nous pouvons citer en exemple :

- la majorité des *vidéo-clips* et des *spots publicitaires* diffusés sur les chaînes françaises ;
- les *dramatiques vidéo unitaires*, qu'elles soient adaptations littéraires ou théâtrales, ou qu'elles soient réalisées à partir d'un scénario original sans fondement dans le réel ;
- les *téléfilms* qui possèdent les même propriétés que les *dramatiques* pré-citées ;
- Les *collections* et *anthologies* qui regroupent des *téléfilms* mettant en scènes des personnages et des situations imaginaires. Ce sont d'ailleurs pour l'essentiel des *collections* et des *anthologies* policières (*Mésaventures* et *Sueurs Froides*) ou fantastiques

(première version de **La quatrième dimension**), à condition toutefois que ces dernières ne comportent aucun truquages générateur d'images virtuelles.

Parmi les *fictions télévisuelles fictionnelles sérielles* , nous citerons par exemple :

- les *séries classiques* du type de **Columbo** qui ne comportent aucune assertion de réalité ;
- la plupart des *séries de la quête* ;
- les *sitcoms* , qu'elles développent une *esthétique cinématographique* (construction d'une temporalité éloignée de celle du téléspectateur, relative pluralité des lieux, décors comparables à ceux du cinéma) comme le font **Friends** ou **Dream on**, ou qu'elles développent une *esthétique télévisuelle* (construction d'un temporalité qui mime celle du téléspectateur, un ou deux lieux diégétiques, disposition scénique théâtrale, décors à trois côtés, illusion du direct par le montage en régie) comme le font **Maguy**, **Les filles d'à côté** ou **Madame est servie**. mais également qu'elles soient sujettes ou non à la mise en feuilleton (**Classe mannequin** dans le premier cas, **Maguy** dans le second) ;
- certains *spots publicitaires* à l'exemple des *spots "Lustucru"* (mise en série simple) et "*Marie*" (mise en série avec mise en feuilleton).

Enfin, nous considèrerons les genres fictionnels suivants comme appartenant à la catégorie des *fictions télévisuelles fictionnelles feuilletonesques* :

- les *feuilletons de prestige* qui ne sont pas ancrés dans la réalité

historique (Les yeux d'Hélène, Le château des oliviers) ;

— les *sagas* du type Dallas ;

— les *soap-operas* ;

— les *feuilletons AB* ;

— certains *spots publicitaires* , tels que le *spot* "Orangina" pour illustrer la *mise en feuilleton simple* et le *spot* "Nescafé" pour illustrer la *mise en feuilleton avec mise en série* .

Nous nommerons cette première catégorie de *genres fictionnels* les *genres fictionnels fictionnalisants* .

5.2.2. — GENRES ASSOCIANT FICTIONNEL ET FACTUEL

Cette deuxième catégorie, nous l'avons vu, correspond à ce que François Jost et Noël Nel à sa suite, nomment la *feintise* . Si, comme nous allons le voir, la catégorie de la *feintise* regroupe elle aussi des *genres* de la *fiction singulière* et de la *fiction plurielle* , elle le fait toutefois de diverses façons.

En ce qui concerne les *fictions de logique éditoriale* , il est possible de constater qu'elles peuvent être constituées en quatre types de *feintises* différents :

1 — La *feintise narrative*. Nous emprunterons à F. Jost cette terminologie afin de désigner les *fictions télévisuelles* qui sont données au téléspectateur (texte en incrustation ou voix-over d'introduction) comme étant des récits inspirés de personnes et/ou de situations existant ou ayant pu exister dans la réalité. On

trouvera donc dans cette catégorie le *docudrama* et les *collections "sociologiques"* (**Les mercredis de la vie**, **Combats de femmes**) qui donnent pour réels au moins une partie des événements narrés. Dans certains cas, ces *feintises narratives* abordant un problème de société précis peuvent même avoir valeur de *documents* servant de point de départ à une discussion (talk-show) entre des personnes réellement confrontées à ce problème. Ainsi, l'émission de Jean-Luc Delarue **Ça se discute**, donne-t-elle généralement un *prolongement réel à une fiction* déjà présentée comme inspirée de la réalité, en invitant sur son plateau des personnes confrontées aux mêmes problèmes que les personnages du *docudrama* diffusé dans le cadre des **Mercredis de la vie**²¹.

2 — La *feintise fictionnalisée*. A la suite de François Jost, nous désignerons par ce terme les *reconstitutions fictionnelles d'événements ayant eu lieu dans une réalité proche ou éloignée et ayant eu des témoins*. Dans cette catégorie, nous trouverons donc les *reconstitutions* d'actes héroïques qui illustraient certaines séquences de **La nuit des héros**, et qui, contrairement aux *reconstitutions* rencontrées dans des reality-shows tels que **Témoin n° 1** ou **Perdu de vue**, ne comportaient pas de dimension feuilletonesques due à la fragmentation du récit. Nous y trouverons également des collections de dramatiques telles que **Les causes**

21 - Ce fut par exemple le cas le mercredi 11 juin 1997, où après le téléfilm de Jesus Gray **Un amour clair obscur** (Un adolescent perturbé, devenu aveugle à la suite d'un accident, voit sa vie transformée par l'arrivée d'une pensionnaire dans son institut spécialisé), l'émission **Ça se discute** avait pour titre : "Comment les aveugles nous voient-ils ?".

célèbres et En votre âme et conscience, qui retraçaient les grandes affaires criminelles du siècle.

3 — La *feintise énonciative*, dans le cas de *spots publicitaires* et de *clips vidéo*, utilisant et détournant des images d'actualité ou des images d'archives (parodies de *mimèsis*) ou imitant une forme générique réelle connue du spectateur (parodies de dispositifs).

4 — La forme mixte du factuel fictionnalisé. Il nous semble possible d'intégrer à cette catégorie les téléfilms et collections historiques qui se veulent proches d'une réalité historique dont aucun témoin, pourtant, ne peut attester l'authenticité.

Les *fictions sérielles* semblent quant à elles ne pouvoir se constituer qu'en deux types de *feintises* différents :

1 — La *feintise narrative*, lorsqu'une série est ouvertement ancrée dans la réalité. C'est le cas par exemple des **Brigades du Tigre** (et de son précurseur américain **Les incorruptibles**) ou chaque épisode est précédé d'une *séquence introductive extradiégétique*, qui associe photographies factuelles et commentaire over qui immergent la *fiction* dans un contexte historique réel.

2 — La *feintise énonciative*. Celle-ci, nous l'avons vu et François Jost l'a montré avant nous (1995), peut apparaître sous la forme de *parodies de mimèsis* dans le cas des bandes d'actualité détournées au sein d'une émission humoristique, mais aussi dans certaines séries qui utilisent des documents factuels pour donner un aspect réel à la fiction. Nous en trouverons un exemple dans **Les têtes brûlées**, une *série* (avec *mise en feuilleton* par évolution des rapports entre les personnages) dont l'action se déroule dans le Pacifique durant la seconde Guerre Mondiale. Ici, outre le fait que

le personnage principal, Gregory « Pappy » Boyington (Robert Conrad), est inspiré de l'authentique aviateur américain du même nom²², certains plans de batailles aériennes et de bombardements proviennent de *documents factuels* tournés par l'armée américaine pendant la guerre. D'autre part, la feintise énonciative peut également apparaître sous la forme de parodie de dispositif comme c'est le cas pour **Le journal de Moustique**.

Les fictions plurielles travaillées par la mise en feuilleton peuvent, pour leur part, être classées dans les trois types et les deux formes mixtes de la *feintise* relevés par François Jost :

1 — La *feintise profilmique* semble caractériser un feuilleton comme **New York Police Blues**, dans la mesure où le type de mise en images utilisé ici évoque incontestablement la présence physique d'un filmeur témoin : images tremblantes, faux raccords, champs sur champs, caméra épaule, etc.

2 — La *feintise narrative*. Le *feuilleton historique*, dans la mesure où l'action qu'il développe est en liaison avec des faits réels dans lesquels sont impliqués certains personnages, peut entrer dans cette catégorie. D'autre part, le feuilleton **Urgences** peut lui aussi y entrer, puisque ses différents épisodes se déroulent dans un lieu

22 - Le véritable Gregory « Pappy » Boyington fut même conseiller technique de la série et parfois aussi acteur.

(l'hôpital Cook County) qui existe bel et bien dans la réalité²³.

3 — La *feintise énonciative*, caractérise comme nous l'avons vu **Les Guignols de l'Info** lorsqu'elle est *parodie de dispositif*, et les séquences d'actualité ou les spots publicitaires détournés lorsqu'elle est *parodie de mimèsis* à l'intérieur de cette parodie de dispositif.

4 — La forme mixte de la *feintise fictionnalisée* correspond quant à elle aux *reconstitutions* d'actions réelles qui ont eu un ou plusieurs témoins, comme c'est le cas dans **Perdu de vue**.

5— La forme mixte de *factuel fictionnalisé*, enfin, désigne les *reconstitutions* de faits supposés réels et auxquels n'ont assisté aucun témoin, à l'image de celles que l'on trouvait dans **Témoin n° 1** (F. Jost, 1995, pp. 172-173).

Cette deuxième catégorie de la *fiction* correspondra à ce que nous nommerons les *genres fictionnels documentarisants*.

5.2.3. — GENRES ASSOCIANT FICTIONNEL ET VIRTUEL

Comme nous l'avons vu précédemment, Noël Nel a montré que certains *genres télévisuels* pouvaient provenir d'une

23 - Un reportage diffusé dans **Envoyé Spécial** le 21 novembre 1996 (dans la case horaire que le *feuilleton* occupait un mois plus tôt sur la même chaîne) a d'ailleurs montré aux téléspectateurs la "réalité" du service des urgences de l'hôpital Cook County de Chicago (en utilisant la musique et le même type de réalisation que la fiction). Toutefois, les scènes d'intérieur du *feuilleton* sont tournées dans un hôpital désaffecté de Los Angeles.

hybridation entre modes de représentation *fictionnel* et *virtuel* (1997a). Il explique que le virtuel est « un mode d'existence latente, d'essence problématique et transitoire » (loc. cit., p. 39) qui n'est ni l'opposé du réel ni le synonyme du fictionnel. C'est, dit-il en reprenant les termes de Pierre Lévy²⁴, « un processus de transformation du mode d'être en un autre ». Le chercheur nous incite alors à envisager un double mouvement : « celui qui va du réel ou actuel au virtuel, soit la virtualisation en rapport avec la création de réalité ; celui qui va du fictionnel au virtuel, soit la virtualisation en rapport avec la fiction. Dans le premier cas, la virtualisation affecte les êtres, les signes et les choses du réel par une transformation du type de la "désubstantiation". Celle-ci est un détachement ou décrochage de l'enracinement spatio-temporel — l'ici, le maintenant, le cela — sans qu'il y ait totale indépendance de tout espace-temps de référence, puisque l'opération reste attachée à des supports physiques et techniques. Le virtuel y est un "hors là", sans être une dématérialisation radicale ou une réincarnation patente. Il s'articule au réel pour créer l'événement. Dans le second cas, la virtualisation peut se distinguer du possible fictionnel, comme un "complexe problématique" ou un "noeud de tendances" (Deleuze), de forces et d'événements mutants peut se différencier d'un ensemble statique et constitué. Les critères de reconnaissance et de distinction sont alors ces vitesses nouvelles dans des espaces-temps en métamorphose illimitée, avec déconstruction de toute identité, production d'altérité, passage de l'intériorité à l'extériorité et vice versa. Mais l'opposition fictionnel-virtuel n'est jamais tout à fait évidente » (loc. cit., pp. 39-40).

²⁴ - Lévy (Pierre), *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Editions de la Découverte, 1996.

En ce qui nous concerne, nous pensons que les *genres fictionnels* de la télévision peuvent dans certains cas être sujets à la *virtualisation* (insertion d'images de synthèse dans l'épisode d'une série par exemple), mais aussi que la *virtualisation du réel* peut aboutir à la création d'une fiction (dans le cas des images d'actualité détournées à l'aide d'images de synthèse). Cette *fiction* sera alors une hybridation de *fictionnel*, *factuel* et *virtuel* et nous la nommerons à la suite de Noël Nel la *feintise fictionnelle virtualisée*.

D'autre part, nous considérerons ici comme étant *virtuelles*, toutes les images qui ne représentent pas des décors, des paysages et des comédiens réels, c'est à dire toutes les images imaginaires, qu'elles soient graphiques (analogiques) ou numériques.

Cette troisième catégorie de *fictions télévisuelles* que nous considérerons comme étant celle des *genres fictionnels virtualisants*, regroupe elle aussi des *fictions uniques* et des *fictions plurielles*.

Concernant les premières, et comme nous l'avons fait pour les catégories des *genres fictionnels fictionnalisants* et des *genres fictionnels documentarisants*, il nous est possible de donner un certain nombre d'exemples qui pourront illustrer notre propos. Ainsi pouvons nous ranger dans la catégorie des *genres fictionnels virtualisants* :

— les *vidéo-clips* narratifs qui mêlent images analogiques et images de synthèse, ainsi que ceux (expérimentaux ou figuratifs) qui sont entièrement constitués d'images numériques ;

- certains *spots publicitaires* qui eux aussi utilisent au moins partiellement des images de synthèse électroniques ;
- les parodies présentes dans les **Guignols de l'info**, qui ne cherchent pas à mimer un dispositif télévisuel connu et qui utilisent des truquages électroniques. C'est le cas par exemple lorsque les scénaristes imaginent une scène de la vie privée d'un homme politique, cette scène étant interprétée par des marionnettes et l'image retravaillée à l'aide du procédé de *morphing* ;
- les *téléfilms*, *collections* et *anthologies* fantastiques qui, à l'exemple de **Au delà du réel**, **l'aventure continue**, intègrent des images virtuelles numériques aux images analogiques.

Des exemples de *fictions virtualisantes* sont également observables parmi les *genres sériels* de la télévision. Ainsi trouve-t-on dans cette catégorie :

- la *série* humoristique **Objectif Nul** qui utilise parfois certains procédés numériques de truquage, la *série* pour enfants **Petit ours brun** entièrement réalisée en images numériques, ou des *séries* de science-fiction japonaises qui elles aussi ont recours à des truquages électroniques. Ces différentes *séries* ont également pour point commun de relever d'une esthétique télévisuelle (on le conçoit facilement pour **Petit ours brun** qui est *une sorte* de dessin animé), dans la mesure où elles font appel aux images vidéo et à l'illusion du direct dû au montage en régie ;
- les *séries classiques* qui développent une esthétique cinématographique et intègrent des images de synthèse, comme dans le cas de **Mission : impossible**, **20 ans après** ou de **Burning Zone**;

— les *séries de la quête* qui, à l'image de **Slider**, utilisent elles aussi des procédés informatiques pour leurs truquages. Dans ce cas précis, le macro-récit conte l'histoire d'un groupe de personnages qui voyagent malgré eux dans des "mondes parallèles". A la fin de chaque micro-récit, ils "glissent" vers un autre monde et ce glissement est signifié aux téléspectateurs par le procédé du morphing ;

— les *séries travaillées par la mise en feuilleton* due à l'évolution des rapports entre personnages, telles que **Parker Lewis ne perd jamais** qui utilise de nombreux procédés de truquages électroniques (morphing, volets, pixélisation, etc.) ainsi que des sons synthétiques (plus de trois cents effets sonores par épisode) ou la série d'animation **Les Simpson** ;

— certains *spots publicitaires mis en série* qui utilisent des images numériques, comme c'est le cas pour un *spot* de la série "Lustucru" où le personnage récurrent de Germaine illustre des proverbes en images de synthèse (« Qui vole un oeuf, vole un boeuf », « Il ne faut pas mettre tous ses oeufs dans le même panier », etc.).

Enfin, il est également possible de distinguer parmi les *genres feuilletonesques* de la télévision, des émissions ou des séquences qui associent fictionnel et virtuel et appartiennent donc à la catégorie des *genres fictionnels virtualisants* . Nous citerons en exemples :

— le *feuilleton de prestige* **Wild Palms** dont l'intrigue même est basée sur la notion de "réalité virtuelle" : par l'intermédiaire d'images holographiques et d'une drogue, la Mimezine, le monde artificiel de la télévision devient une réalité pour le téléspectateur

qui peut voir évoluer dans son salon les personnages, les toucher et leur parler. Le *feuilleton de prestige* **Twin Peaks** utilise lui aussi des images de synthèse, mais il est vrai, avec beaucoup plus de parcimonie ;

— les *feuilletons* de science-fiction récents, travaillés par la *mise en série*, tel que **Babylon 5** ;

— les *feuilletons d'animation* avec ou sans *mise en série* du récit (**Goldorak** dans le premier cas, **Candy** dans le second) ;

— certains *vidéo-clips feuilletonesques* qui associent images analogiques et images numériques, comme "la trilogie du côté obscur" du groupe IAM dont nous avons déjà parlé ;

— les *spots publicitaires* pour la marque "Orangina" que nous avons cités en exemple plus haut, et qui eux aussi, recourent aux images numériques.

5.2.4. — GENRES ASSOCIANT FICTIONNEL, FACTUEL ET VIRTUEL

La quatrième et dernière catégorie de l'*hybridation des modes de représentation de la fiction télévisuelle* correspond à ce que Noël Nel nomme la *feintise fictionnelle virtualisée*. Elle regroupe en fait les émissions ou les séquences qui intègrent factuel, virtuel et fictionnel dans le but de créer de la fiction. En ce sens nous proposons de dire qu'elle englobe les *genres fictionnels documentarisants-virtualisants*.

A la différence des trois catégories précédentes, il semble que la catégorie des *genres fictionnels documentarisants-*

virtualisants ne compte à notre connaissance aucune *fiction* appartenant à la *forme naturelle du feuilleton* . En effet, si l'on peut trouver des exemples pour illustrer l'existence de *fictions singulières* et de *fictions plurielles soumises à la mise en série* qui s'intègrent à cette catégorie, cela semble impossible — dans l'état actuel de la télévision en tout cas — en ce qui concerne les *fictions plurielles soumises à la mise en feuilleton* .

Concernant les genres *fictionnels documentarisants-virtualisants* qui développent une *logique narrative singulière* , nous citerons donc en exemples :

- les *téléfilms* qui sont donnés comme étant inspirés de faits réels (voix over ou texte en incrustation) et qui comportent des images de synthèse ;
- les *vidéo-clips* qui associent images d'archives, images analogiques fictionnelles et images numériques, c'est-à-dire, si l'on croise les terminologies de François Jost et de Noël Nel, les *clips* dont on pourrait dire qu'ils sont des *feintises énonciatives fictionnelles virtualisées* ;
- les *spots publicitaires* qui eux aussi sont des *feintises énonciatives fictionnelles virtualisées* , comme par exemple ceux de la campagne pour le jeu "Monopoly" de la "Française des jeux". Cette campagne publicitaire est en effet basée sur des images d'archives montrant des cérémonies officielles d'anciens pays communistes (Chine de la révolution culturelle, URSS) où l'on voit les dirigeants politiques brandir (truquage numérique) des bulletins du jeu "Monopoly" ;
- les pastiches de bandes-annonces de films comprenant des

images d'actualité et des images d'archives (dans l'émission **Le vrai journal** par exemple) ;

— les images d'actualités détournées à l'aide de truquages numériques que l'on trouve elles aussi dans **Le vrai journal** de Karl Zéro ;

— les *reconstitutions* incluant des images numériques que l'on trouvait dans l'émission **Mystère**, où il s'agissait de montrer aux téléspectateurs les expériences paranormales qu'étaient sensés avoir vécu les invités, en les faisant rejouer par des acteurs professionnels. En reprenant les termes de N. Nel, nous dirons donc qu'il s'agit là de *feintises fictionnalisées virtualisées* .

Les exemples de séries appartenant à la catégorie des *genres fictionnels documentarisants-virtualisants* sont quant à eux peu nombreux. Nous n'en citerons donc que quatre :

— les *parodies de dispositifs télévisuels* (feintises énonciatives) récurrentes, qui, comme c'était parfois le cas dans le **Zérorama**, associent images analogiques et images numériques ;

— les *séries classiques* qui utilisent des procédés électroniques de truquage et dont certains épisodes sont ancrés dans la réalité au point que les personnages de la fiction peuvent rencontrer des personnages historiques interprétés par des acteurs (**Les aventures du jeune Indiana Jones**) ;

— les *séries de la quête* qui répondent aux mêmes critères, à l'image de **Code Quantum** ;

— les séries dont l'épisode pilote ancre le macro-récit à venir dans la réalité et dont certains épisodes comportent des images de synthèse. C'est le cas par exemple de **Aux frontières du réel** où

apparaît en incrustation sur fond noir après le titre du premier épisode : « Cette histoire a été inspirée de documents authentiques ». L'épisode pilote d'une série ayant, comme nous l'avons vu, une valeur définitoire pour l'ensemble du macro-récit, on peut donc penser que cette indication vaut pour l'ensemble de la série.

L'étude des différents modes de représentation audiovisuels et de leur hybridation au sein des fictions de la télévision, devrait donc désormais nous permettre d'avoir une vue plus large des *genres télévisuels fictionnels*. En effet, si l'on croise ces dernières observations avec celles, faites plus haut, concernant les différents types de logiques narratives de la fiction, nous pouvons espérer dresser un panorama assez complet de la *fiction télévisuelle*. Celui-ci peut se présenter sous la forme d'un tableau intégrant les paramètres de la *logique narrative* et du *mode de représentation des fictions*, auxquels on ajoutera le paramètre esthétique²⁵.

25 - Nous avons dit plus haut que les caractéristiques des *fictions télévisuelles* développant une *esthétique cinématographique* étaient principalement la construction d'une temporalité éloignée de celle du téléspectateur, la pluralité des lieux diégétiques, les décors comparables à ceux du cinéma, l'enregistrement sur pellicule film. L'*esthétique télévisuelle* serait quant à elle caractérisée par la construction d'un temporalité qui mime celle du téléspectateur, la présence de seulement un ou deux lieux diégétiques, la disposition scénique théâtrale, les décors à trois côtés, le direct ou l'illusion du direct par le montage vidéo en régie.

Logique narrative Mode de représentation		Fictions singulières		Fictions plurielles					
		Simple	Mise en paradigme/ en module	Mise en série		Mise en feuilleton			
			Simple	Collection type <i>Série Noire</i> Spot pub à thème musical récurrent	Simple	Quête Sitcom Spot pub <i>Marie</i>	Simple	Simple	
Fictionnel	Esthétique cinématographique	Téléfilm "classique" Spot publicitaire Vidéo clip	Dramatique vidéo unitaire Spot publicitaire Vidéo clip	Collection type <i>Mésaventures</i>	Sitcom	Columbo Spot pub <i>Lustucru</i>	Quête Sitcom Spot pub <i>Marie</i>	Saga Spot pub <i>Nèscafé</i>	Feuilleton de prestige Spot pub <i>Orangina</i>
	Esthétique télévisuelle	Docudrama Spot publicitaire Vidéo clip	Reconstitution <i>La Nuit des Héros</i>	Collection type <i>Mésaventures</i>	Sitcom	Sitcom	Sitcom	Fiction AB Soap Opera	
Fictionnel + Factuel	Esthétique cinématographique	Reconstitution <i>La Nuit des Héros</i>	Reconstitution <i>La Nuit des Héros</i>	Collections historiques et "sociologiques"	Les Brigades du Tigre	Le journal de Moustique	Bande d'actualité détournée	New York Police Blues Urgences	Feuilleton historique
	Esthétique télévisuelle	Vidéo clip et pub narratif avec images de synthèse	Vidéo clip et pub narratif avec images de synthèse	En votre âme et conscience	Le journal de Moustique	Le journal de Moustique	Bande d'actualité détournée	Les Guignols de l'Info	Reconstitution Témoir N° 1 Reconstitution Perdu de vue
Fictionnel + Virtuel	Esthétique cinématographique	Vidéo clip expérimental	Vidéo clip expérimental	Au delà du réel, l'aventure continue	Mission : impossible, 20 ans après	Mission : impossible, 20 ans après	Slider	Babylon 5	Wild Palms Vidéo clip IAM
	Esthétique télévisuelle	Vidéo clip et pub avec images d'archives + synthèse	Vidéo clip et pub avec images d'archives + synthèse	Parodie Guignols de l'Info	Série Science Fiction japonaise Objectif Nul Petit ours brun	Série Science Fiction japonaise Objectif Nul Petit ours brun	Parker Lewis Dessin-animé type Les Simpson	Dessin-animé type Goldorak	Dessin-animé type Candy
Fictionnel + Factuel + Virtuel	Esthétique cinématographique	Reconstitution <i>Mystère</i>	Reconstitution <i>Mystère</i>	Pastiche bande annonce film avec images actu. + synthèse	Les aventures du jeune Indiana Jones	Les aventures du jeune Indiana Jones	Aux frontières du réel Code Quantum		
	Esthétique télévisuelle	Reconstitution <i>Mystère</i>	Reconstitution <i>Mystère</i>	Images actualités détournées + synthèse (Karl Zéro)	Zérorama	Zérorama			

CHAPITRE SIX

APPROCHE ECONOMIQUE DE LA FICTION

TELEVISUELLE

Il semble que l'approche sémio-pragmatique de la *fiction télévisuelle* qui reste aujourd'hui à fonder, doit impérativement passer par l'articulation autour d'une problématique globale, des trois *lieux de pertinence* énoncés par Patrick Charaudeau¹. Ce dernier explique que « si l'on admet que tout acte de communication est le résultat de la production d'un texte qui est objet d'échange entre deux instances, l'une d'énonciation l'autre de réception, et dont le sens dépend de la relation d'intentionnalité qui s'instaure entre celles-ci, alors on peut distinguer trois lieux de pertinence : celui dans lequel se trouve l'instance d'énonciation qu'on appellera lieu des *conditions de production* , celui dans lequel se trouve l'instance de réception qu'on appellera lieu des *conditions d'interprétation* , celui dans lequel se trouve le texte comme produit fini qu'on appellera lieu de *construction du discours* » (ibid.).

Jusqu'à présent, nous avons choisi comme lieu de construction de notre typologie des genres fictionnels de la télévision, le *lieu de pertinence* de la *constitution du discours* comme produit fini. Il s'agit, comme le précise encore P. Charaudeau à propos du discours d'information médiatique, « du lieu dans lequel se configure un texte porteur de sens comme résultat d'une mise en scène signifiante qui inclut les effets de sens visés par l'instance médiatique et ceux, possibles, qui sont construits par la pluralité des lectures de l'instance de réception dans un rapport de co-intentionnalité » (ibid.). Pourtant, l'auteur nous incite

1 - Charaudeau (Patrick), **Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information**, in *Réseaux* N° 81 : "Les genres télévisuels", CNET, janvier-février 1997, p. 86.

à penser que ce lieu n'est pas le seul dans lequel puisse être construite une typologie, le lieu de *production* en étant un autre. A l'intérieur de ce dernier se construirait « une typologie des modes de production des textes ou des documents selon des paramètres qui ne seraient pas nécessairement les mêmes que ceux utilisés pour une typologie du produit fini, car ceux-ci ne sont pas susceptibles d'être reconnus par l'instance de réception », ce qui, convenons en avec Patrick Charaudeau, est « une condition indispensable à l'établissement d'une typologie des genres dans une problématique de co-intentionnalité » (ibid.).

Partant de ces observations, il semble bien que la *problématique globale* autour de laquelle devront s'articuler les trois *lieux de pertinence* de la *production* de l'*oeuvre* et de la *réception* en vue d'établir une approche sémio-pragmatique de la *fiction télévisuelle*, ne pourra qu'être d'ordre *stratégique*. En effet, il faut bien admettre que les *fictions* de la télévision sont ainsi parce qu'elles visent certains effets *culturels* et *économiques*, et donc que cette *problématique globale* devra inévitablement s'intégrer dans une *approche économique des genres fictionnels*. Bien que celle-ci reste encore à fonder², nous allons, pour terminer notre étude, tenter d'en poser les bases qui serviront à un travail future.

Nous pouvons d'ors et déjà avancer que cette approche économique de la télévision semble reposer sur un stratégie globale que nous nommerons *stratégie éditoriale* et qui elle-même

2 - Comme, d'ailleurs, il reste à fonder un approche économique globale de la télévision.

comprendrait une *stratégie contractuelle* (contrats, pactes ou promesses), une *stratégie de programmes* (qui s'analyserait en termes de *fonctions*, *effets* et *modes*³ des *genres fictionnels*) et une *stratégie de programmation* (place de la fiction dans la grille).

3 - Ces catégories sont proposées par François Jost et Gérard Leblanc, 1994, p.

6.1. — UNE STRATEGIE CONTRACTUELLE

Nous avons pu voir au cours de notre étude, que les chaînes de télévisions qui recourent aux *téléfilms*, *feuilletons* et *séries* — et elles le font toutes —, optent pour certains types de *contrats* et de *pactes* passés avec le téléspectateur, ou plutôt, pour reprendre le terme proposé par François Jost (1997), font à celui-ci une certain nombre de *promesses*. Ces contrats, pactes ou promesses sont lisibles, nous semble-t-il, à trois niveaux : dans le *paratexte* (discours des chaînes sur leurs programmes) qui lui-même comprend les *interprogrammes* (annonces de la fiction), au niveau *transtextuel* (liaisons narratives extradiégétiques entre deux *occurrences* d'une même *fiction plurielle*), et peut-être aussi à un niveau que l'on pourrait dire *hypertextuel*⁴ (si l'on admet que dans les *fictions à épisodes*, itérations et répétitions narratives ajoutent des procédés *tabulaires* à l'étirement linéaire du récit).

6.1.1 — PROMESSES PARATEXTUELLES

Comme nous l'avons dit précédemment, le *paratexte* d'une *fiction télévisuelle* sera constitué de l'ensemble des discours tenus sur celle-ci par la chaîne qui la produit et/ou la diffuse. Les *promesses paratextuelles* pourront donc être *internes* ou *externes*, selon que la chaîne choisit sa propre antenne pour parler de la

4 - Genette (Gérard), *Palimpsestes* (1982), Seuil, coll. "Points Essais", 1992.

fiction qu'elle diffuse (ou s'apprête à diffuser), ou selon qu'elle choisit une autre chaîne ou un autre média.

Dans le premier cas, ces discours prendront généralement la forme d'interventions ou d'interviews de dirigeants ou de réalisateurs, qui viendront évoquer dans le journal télévisé ou dans d'autres émissions⁵ le projet éditorial de la fiction, les logiques mises en oeuvre, les types de publics et d'influences visés. Il peut aussi arriver que la *fiction télévisuelle* constitue le thème d'émissions de débats (talk-shows) où elle est en général envisagée en tant que phénomène culturel de société. Dans ces émissions où seules les fictions dites "populaires" sont évoquées, sont invités à s'exprimer des comédiens et des scénaristes, ainsi que des spécialistes des études télévisuelles⁶. Ce fut par exemple le cas lors de l'émission de Jean-Luc Delarue **Ça se discute**, diffusée le 25 juin 1997 et consacrée aux *sitcoms*.

D'autre part, certaines chaînes qui axent leur programmation sur la diffusion massive de *fictions télévisuelles* (nous ne parlons pas des chaînes thématiques), possèdent parfois des émissions entièrement consacrées à ce type de produits. Ainsi, M6 consacrait-elle en 1996 dix minutes hebdomadaires (le dimanche de 20 h 35 à 20 h 45) à la présentation des *fictions à épisodes* qu'elle diffusait.

Les *interprogrammes* constituent une autre façon pour les

5 - Notamment dans les émissions consacrées à la télévision telles que **Ligne de mire** sur France 3, **TV +** sur Canal + ou **Télé-Vision** sur TF1.

6 - Dominique Pasquier dans l'émission de Canal + **La grande famille** consacrée aux *sitcoms* en 1996.

chaînes de tenir un discours sur les *fictions* qu'elles diffusent. Ils correspondent aux *bandes-annonces* dont le rôle est de fixer un rendez-vous aux téléspectateurs, et leur discours n'a donc pas la vocation institutionnelle voir pédagogique de ceux que nous avons abordés plus haut. Toutefois, si ces *interprogrammes* n'ont généralement qu'une fonction informative, il arrive parfois qu'ils revêtent un caractère ludique lié à l'introduction dans leur discours de références *intertextuelles*. Ainsi, sur France 2, une bande-annonce indiquant la diffusion du feuilleton **Un femme en blanc** (31 mars-5 mai 1997) dans lequel Sandrine Bonnaire interprétait le rôle d'un chirurgien, utilisait certains *codes* esthétiques du feuilleton **Urgences**. Cette bande-annonce, diffusée avant l'un des épisodes du feuilleton médical américain, se présentait en effet sous la forme d'un montage très rapide de plans courts, accompagnés d'une musique rythmée évoquant clairement celle du générique d'**Urgences**. De ce fait, en utilisant des codes sémiotiques et rythmiques qui ne correspondaient absolument pas à ceux du feuilleton français, l'interprogramme se présentait donc comme une sorte de *feintise énonciative* qui permettait à la fois d'annoncer le programme du lendemain (**Une femme en blanc**) tout en faisant référence à ce qui allait suivre (**Urgences**) en tablant sur le savoir téléspécatoriel. De la même façon, la bande-annonce du film **La Boum** (France 2, le 29 avril 1997) parodiait-elle la célèbre séquence générique de la série **Amicalement vôtre** (montage des itinéraires des deux jeunes héros et musique de John Barry) avant de s'achever par une voix-over indiquant : « Avec Sophie Marceau, ce sera Amoureusement Vôtre ».

Les *promesses paratextuelles* peuvent également se faire

de façon *externe* dans les cas où les interventions et les interviews des scénaristes, des réalisateurs ou des acteurs de certaines fictions se font sur une autre chaîne dans une émission consacrée à la télévision ou dans un autre média (presse ou radio). Ces discours abordent généralement eux aussi le thème du projet éditorial de la *fiction* présentée, des logiques mises en oeuvre et des types de publics et d'influences visés.

6.1.2. — PROMESSES TRANSTEXTUELLES

Nous considérerons comme appartenant au *transtexte* d'une *fiction à épisodes*, toutes les séquences extradiégétiques qui assurent la liaison narrative entre deux épisodes d'un même *feuilleton*, ou, dans le cas des *séries*, qui rattachent une *occurrence* donnée au *macro-récit*. Il nous semble que ces séquences participent d'une *stratégie contractuelle*, dans la mesure où elles permettent au spectateur tantôt de se projeter dans un récit à venir (nous parlerons de *séquences proleptiques*) et lui font donc la promesse de certains développements diégétiques, tantôt de se replonger par rétrospection dans un récit en cours (nous parlerons de séquences *analeptiques*) et lui font alors la promesse d'une continuité narrative.

Concernant le *feuilleton*, nous avons relevé *deux types de séquences transtextuelles* :

- les *séquences introductives analeptiques* dont la fonction est

d'opérer une rétrospection narrative sur le macro-récit afin de permettre au téléspectateur de se replonger dans un récit en cours, ou, pour celui qui n'entrerait dans le feuilleton qu'à l'épisode n, de lui donner les éléments diégétiques nécessaires à la compréhension du macro-récit. Ces séquences sont en fait des sortes d'équivalents télévisuels du "résumé des épisodes précédents" que l'on trouvait dans les romans-feuilletons de la presse du XIXe siècle. D'autre part, nous pouvons dire qu'elles sont des anachronies indépendantes du macro-récit dans la mesure où elles constituent une sorte de récit second (parfois même un *hypertexte* comme nous le verrons plus loin) qui précède le récit premier et s'en détache, tant au niveau formel que par la place pré-générique qu'il occupe généralement. En nous inspirant de la terminologie établie par Gérard Genette (1972, p. 129), nous pourrions également nommer ce type de séquence introductive *sommaires* ⁷ *analeptiques* .

La composition de ces derniers s'articule autour de trois paramètres :

- *Le type d'images* . Elles peuvent être fixes ou en mouvement, de même qu'elles peuvent être intra- ou extradiégétiques. Ainsi, le *sommaire analeptique* de **Mathias Sandorf** est constitué d'une succession d'images fixes intradiégétiques qui se succèdent à la manière d'un diaporama, celui de **Arsène Lupin joue et perd** montre une unique image fixe extradiégétique (la photo en noir et blanc d'une rue de Paris au

7 - Pour G. Genette, un sommaire est une « forme à mouvement variable (...), qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre le scène et l'ellipse » (ibid.).

début du siècle) et celui de **New York Police Blues** est constitué d'un montage de plans des épisodes précédents. D'autre part, il peut arriver que les images de la *séquence introductive analeptique* appartiennent à l'épisode à venir et non aux épisodes passés, comme c'est le cas dans le feuilleton **Le chef de famille** où une voix-over résume l'action passée sur le début figé (image fixe) du premier plan de l'épisode qui va débiter. Le feuilleton **Urgences** nous en fournit un autre exemple, en mélangeant dans son *sommaire analeptique* des plans des épisodes passés (les plus nombreux) et quelques plans des épisodes à venir. Enfin, il arrive parfois que dans cette *séquence introductive analeptique* soient utilisées des images intradiégétiques mais qui n'apparaissent pas dans les épisodes précédents. Dans le "résumé" qui ouvre le quatrième épisode de **L'île aux trente cercueils**, pas exemple, le plan où l'on voit la chute de l'un des personnages (Honorine) du haut d'une falaise (contre-plongée), bien qu'il montre une action qui s'est déroulée dans l'épisode précédent, n'est pourtant pas un plan du troisième épisode.

- *Le son* . Il se caractérise par la combinaison de la *musique*, de la *voix-over d'un narrateur* (intra- ou extradiégétique) qui résume l'action passée et par la présence de *dialogues des épisodes précédents* . Si ces trois paramètres ne sont pas systématiquement co-présents dans le *sommaire analeptique* , nous avons relevé parmi les *feuilletons* étudiés, que voix-over ou dialogues étaient toujours présents, associés ou non au thème musical récurrent de la *fiction* . En ce qui concerne l'instance énonciatrice de ces séquences, nous avons dit qu'elle pouvait être intra- ou extradiégétique. Nous dirons qu'elle est intradiégétique

dans le cas où la *voix-over* qui résume l'action passée, correspond à celle d'un des personnages du récit (une infirmière amie de l'héroïne dans **Une femme en blanc**) et — bien sûr — qu'elle est extradiégétique, lorsque cette instance n'appartient pas au monde de la *fiction*. Dans ce cas, le narrateur peut être un personnage extradiégétique dont on n'entend que la voix (*voix-over*), mais il peut aussi être le réalisateur lui-même, lorsque les images seules résument l'action passée (pas de *voix-over*) comme c'est le cas dans **New York Police Blues**.

- *Le type de montage* utilisé. Ce dernier paramètre de la composition des séquences introductives analeptiques semble dépendre du nombre d'épisodes total du feuilleton auquel il s'applique. Dans le cas de *feuilletons* ayant un nombre réduit d'épisodes (*mini-séries*, *feuilletons de prestige* et *feuilletons historiques*), le sommaire analeptique aura recours à un montage chronologique de scènes clés des épisodes passés depuis le premier épisode. Ce montage sera alors très elliptique, ne retenant des micro-récits passés que les noeuds et le dénouement de l'intrigue. Il faut également noter que c'est généralement dans ces *genres feuilletonesques* que la *voix-over* d'un narrateur intra- ou extradiégétique vient s'ajouter au montage afin qu'aucune phase du développement narratif passé n'échappe au téléspectateur. Dans le cas des *feuilletons* dont le nombre des épisodes est plus important (sagas, soap-operas, feuilletons type **Urgences** et **New York Police Blues**), le montage analeptique couvre généralement une période diégétique moins grande et se contente généralement de faire remonter la rétrospection à l'épisode n-1 ou n-2. Le montage est ici moins elliptique que dans le cas précédent — ou en

tout cas les ellipses couvrent une moins grande période diégétique— et il est très rarement accompagné d'un commentaire en voix-over.

D'une façon générale, ces *séquences introductives analeptiques* ont pour but de rappeler au téléspectateur quels ont été les noeuds et les dénouements de la partie du récit qui s'est déjà déroulée, en remontant à l'origine de celui-ci ou en n'en livrant que les dernières évolutions. Elles peuvent donc le faire de façon uniquement visuelle, uniquement auditive, ou associer les deux procédés de façon parfois redondante pour permettre au téléspectateur de se replonger rapidement dans une intrigue qui fut interrompue pendant plusieurs heures (un épisode par jour pour les *soap-opera*) ou plusieurs jours (un épisode par semaine pour les *feuilletons de prestige*). Cette différence de logique programmationnelle peut d'ailleurs expliquer certaines des différences qui existent entre *sommaires analeptiques* , ceux des *feuilletons quotidiens* n'ayant pas besoin d'être aussi précis et rétrospectifs que ceux des *feuilletons hebdomadaires* . Enfin, il est des *feuilletons* qui à l'image des *feuilletons AB* ne comportent pas de *sommaires analeptiques* . Cela contribue encore davantage à la sérialisation de leurs différents épisodes, dans la mesure où ces derniers ne sont pas ancrés ouvertement dans le processus d'étirement narratif feuilletonesque.

- Les *séquences conclusives proleptiques* ont quant à elles pour fonction de raconter ou d'évoquer d'avance un événement ultérieur (G. Genette, 1972, p. 82). Ce sont des séquences extradiégétiques post-génériques qui interviennent après la fin d'un épisode comme

promesses de rebondissements futurs. Si ces anticipations ont presque toujours recours au montage de plans appartenant à l'épisode suivant (*Côte Ouest*), la présence de la *voix-over* d'un narrateur qui souligne le suspense et annonce la promesse d'un dévoilement prochain, désertera quand à elle les séquences *conclusives proleptiques* au cours des années soixante⁸. Aujourd'hui, ces séquences apparaissent davantage comme une contraction des *noeuds* du micro-récit à venir — en un montage rapide où les ellipses semblent rompre la logique narrative — que le spectateur devra regarder s'il veut en connaître les *dénouements* .

La série développe pour sa part deux types de séquences transtextuelles différentes de celles du feuilleton :

- *Les séquences générique analeptiques récurrentes* , dont nous avons déjà parlé (3.2.3.), ont pour but de rappeler les principales "caractéristiques" du(des) héros récurrent(s) avant le générique de chaque épisode d'une *série classique* ou d'une *série de la quête* . Elles se présentent sous la forme d'un montage de certains plans de l'épisode *pilote* , généralement commenté par une *voix-over intradiégétique* (*Drôles de dames*) ou *extradiégétique* (*L'homme qui valait trois milliards*).
- *Les séquences introductives proleptiques* ont la même fonction que les *séquences conclusives proleptiques* du feuilleton, à la

8 - On en trouve des exemples dans des fictions américaines telles que *Zorro* et *Batman*.

différence qu'elle livrent certains noeuds et dénouements du récit à venir avant même que celui-ci ne commence. Elles apparaissent sous la forme d'un montage rapide des plans clés de l'occurrence future qui intervient comme une sorte de florilège des actions importantes. Ce montage, très elliptique, est généralement établi de sorte que n'apparaisse pas la logique du développement narratif, afin que le téléspectateur soit dans l'obligation de regarder le micro-récit s'il veut comprendre le lien qui unit les événements qui lui sont présentés hors de leur contexte global. Enfin, ces séquences permettent également de jouer sur le plaisir de la reconnaissance éprouvé par le téléspectateur, qui, avant même que ne commence l'épisode, a déjà connaissance d'un certain nombre de noeuds et dénouements du récit. Il est d'ailleurs possible de considérer les *séquences introductives proleptiques* des séries de la télévision⁹ comme une sorte d'équivalent télévisuel de certains titres d'épisodes de romans-feuilletons qui renseignent le lecteur sur certains événements à venir.

6.1.3. — PROMESSES HYPERTEXTUELLES

Comme nous avons pu le voir dans les pages qui précèdent, la répétition, l'itération, sont au centre de la construction narrative de la plupart des *feuilletons* (généralement sous forme de répétitions d'actions identiques d'un épisode à

9 - Ces séquences sont essentiellement présentes avant le générique des *séries de prestige* .

l'autre) et des *séries* (généralement sous forme de la répétition d'un même schéma narratif dans tous les épisodes d'une même *série*) de la télévision. Nous avons d'ailleurs pu voir qu'à l'étirement *linéaire* du récit, pouvaient ajouter d'autres procédés plus *tabulaires* et souvent générateurs du plaisir de la reconnaissance (narrative) du téléspectateur. On peut donc se demander si d'un numéro à l'autre d'une *fiction télévisuelle à épisodes* (d'une *occurrence* à l'autre dans le cas de la *série*), il ne s'agit pas, en fait, de reprendre des *modules* et de les réajuster dans une autre structuration hiérarchique qui serait alors d'ordre *hypertextuelle*. Dans ce cas, chaque *hypertexte*, dans la mesure où il reprend des noeuds d'autres textes, apparaîtrait en lui-même comme une promesse (plutôt qu'un contrat), puisque le téléspectateur y retrouverait des éléments connus.

Gérard Genette¹⁰ propose de parler d'*hypotexte* chaque fois qu'un texte est repris pour être introduit dans une nouvelle combinatoire à laquelle il donne le nom d'*hypertexte*, sans toutefois en décrire le processus. De son côté, Pierre Lévy¹¹ définit l'hypertexte comme étant « un ensemble de noeuds connectés par des liens » (op. cit., p. 38). Afin, comme il le dit, de préserver les chances de multiples interprétations du modèle de l'hypertexte, P. Lévy propose de la caractériser par les « six principes abstraits » (op. cit., p. 29) suivants :

1 - le *principe de métamorphose*, selon lequel « le réseau

10 - Genette (Gérard), *Palimpsestes* (1982), Seuil, coll. "Points Essais", 1992.

11 - Lévy (Pierre), *Les technologies de l'intelligence* (Avenir de la pensée de l'ère informatique), Sciences et société, Editions de la découverte, 1990.

hypertextuel est sans cesse en construction et en renégociation » (op. cit., p. 30). Nous avons pu voir que ce principe s'appliquait à la fois aux récits feuilletonesques et sériels de la télévision au travers de la dialectique d'identité/altérité mise en évidence par Noël Nel (1990) ;

2 - le *principe d'hétérogénéité* , selon lequel « les noeuds et les liens d'un réseau hypertextuel sont hétérogènes » (ibid.). Dans la *fiction télévisuelle à épisodes* , ce principe peut fort bien correspondre à la multitude des *possibles narratifs* au sein desquels il semble que « le processus sociotechnique mettra en jeu des personnes, des groupes, des artefacts, des forces naturelles de toutes tailles, avec tous les types d'association que l'on peut imaginer entre ces éléments » (ibid.) ;

3 - le *principe de multiplicité et d'emboîtement des échelles* , selon lequel « l'hypertexte s'organise sur le mode "fractal", c'est-à-dire que n'importe quel noeud ou n'importe quel lien, à l'analyse, peut-lui même se révéler composé de tout un réseau, et ainsi de suite, indéfiniment, le long de l'échelle des degrés de précision » (ibid.). Nous avons pu mettre en évidence que si la plupart des feuilletons étaient généralement constitués de *micro-récits mis en parallèles et en interrelation* les uns avec les autres au moyen du montage alterné, le *soap-opera* développait quant à lui un ensemble de *micro-récits* (ou *noeuds* pour reprendre le terme de P. Lévy) *concentriques* , chacun d'eux contenant ou étant contenu dans les autres et s'organisant donc sur le mode *fractal* . Une observation semblable est possible dans les *séries de la quête* , où chaque *occurrence* (chaque épisode) développe un *réseau textuel* qui lui-même appartient au réseau "supérieur" du *macro-récit* ;

4 - le *principe d'extériorité* , selon lequel « le réseau ne possède pas d'unité organique, ni de moteur interne. Sa croissance, et sa diminution, sa composition et sa recombinaison permanente dépendent d'un extérieur indéterminé » (ibid.). Là encore, nous pouvons faire le rapprochement avec la *fiction télévisuelle à épisodes* pour laquelle les *événements extérieurs indéterminés* à l'origine du *macro-récit* sont générateurs des *variations* observables dans chaque micro-récit ;

5 - le *principe de topologie* , selon lequel « dans les hypertextes, tout fonctionne à la proximité, au voisinage (...). Le réseau n'est pas dans l'espace, il est l'espace » (op. cit., p. 31). Ce principe pourrait correspondre au nombre limité des lieux diégétiques observables dans de nombreuses fictions à épisodes, de sorte que le *monde diégétique* est parfois limité à une seule pièce (un seul décor) dans le cas de certaines *sitcoms* . D'autre par, nous avons également parlé des *spin-offs* qui peuvent être considérés comme une sorte de *prolongement topologique* de certaines *sagas* ou de certains *soap-operas* ;

6 - le *principe de mobilité des centres* , selon lequel le « réseau n'a pas de centre, ou plutôt, il possède en permanence plusieurs centres » (ibid.). C'est également ce que l'on peut observer dans l'ensemble des *fictions à épisodes de la télévision* , où chaque *micro-récit* peut en fait être considéré comme l'un des centres du macro-récit.

Ces différentes observations semblent donc nous laisser entrevoir que les *fictions à épisodes* de la télévision sont susceptibles d'être considérées comme des *hypertextes* , qui, comme

le précise également Pierre Lévy (op. cit., p. 46), ne sont pas seulement des réseaux de micro-textes mais un grand méta-texte (que nous appelons *macro-récit*) « à géométrie variable, à tiroirs, à replis ».

6.2. — UNE STRATEGIE DE PROGRAMMES

Cette stratégie de programmes doit, comme nous l'avons précisé au début de ce chapitre, s'analyser en termes de *fonctions*, *effets* et *modes*¹² des *genres fictionnels*.

François Jost et Gérard Leblanc proposent une répartition des *genres télévisuels* selon les trois grandes *fonctions* correspondant à la triple mission de la télévision des origines : informer, distraire, cultiver. Si, comme nous l'avons vu au début de cette étude, la dernière de ces *fonctions* caractérisaient nombre de *dramatiques* de l'époque de la *fiction en direct* qui prétendaient permettre au téléspectateur d'accéder aux textes classiques du répertoire théâtral, il semblerait que l'essentiel de la *fiction télévisuelle* actuelle n'ait plus pour fonction de cultiver le public, mais plutôt de le distraire. D'autre part, certains *genres fictionnels* comme les *docudramas* peuvent avoir pour *fonction seconde* (la *fonction première* étant presque toujours de distraire) d'informer les téléspectateurs en basant leurs intrigues sur des situations concrètes et réalistes qui ont pour but de constituer des exemples. C'est par exemple le cas des *docudramas* diffusés dans le cadre de la *collection Verdict* sur M6 qui se veulent ouvertement didactiques en abordant des problèmes juridiques courants.

En ce qui concerne les *effets* recherchés par la *fiction télévisuelle*, nous dirons qu'ils sont dans la grande majorité des cas

12 - Rappelons que ces catégories sont proposées par François Jost et Gérard Leblanc, 1994, p. 35.

d'ordre émotif, seuls les *docudramas* étant peut-être capables d'associer *effets émotifs* et *effets cognitifs* liés à leur prétention pédagogique.

Quand au *mode* de la *fiction télévisuelle*, on a pu se rendre compte qu'ils pouvaient se mélanger au sein des mêmes genres. Nous avons en effet déjà parlé des *docudramas* qui associent *mode fictif* et *mode informatif*, de même que nous avons cité des *fictions* telles que les premiers épisodes de la série **Les cinq dernières minutes** qui associent *mode fictif* et *mode ludique*.

D'une façon générale, il semble possible de dire que si les *genres fictionnels* de la télévision ont pour *fonction* essentielle de *distraindre*, que les *effets* qu'ils recherchent avant tout sont d'ordre *émotifs* et qu'ils reposent toujours sur le *mode fictif*, il est parfois possible qu'une autre *fonction* (cultiver dans le cas de la *dramatique*), qu'un autre *effet* (cognitif dans le cas du *docudrama*) ou qu'un autre *mode* (ludique dans le cas des **Cinq dernières minutes**) viennent s'ajouter à ceux déjà présents.

6.3. — UNE STRATEGIE DE PROGRAMMATION

Dans un article intitulé **Good bye human desire**¹³, Yann Lardeau explique que les *fictions télévisuelles à épisodes* (qu'il englobe toutes sous le nom de *feuilletons*) sont montées en fonction de leurs programmations, de leurs télédiffusions, bien plus encore qu'en fonction de leurs récits. En d'autres termes, nous pouvons dire en effet qu'à chaque *genre fictionnel* de la télévision correspond une stratégie programmationnelle particulière, ou plus précisément, que chaque *fiction télévisuelle* est inévitablement conçue en fonction des impératifs liés à sa programmation.

Cette remarque est d'autant plus vraie pour les *fiction à épisodes* américaines dont les intrigues doivent être conçues en fonction des coupures publicitaires qui devront intervenir au cours du récit. « Si l'interruption publicitaire d'un film apparaît comme un crime contre nature, de lèse-majesté, par rapport à une oeuvre originale conçue pour un tout autre support, elle est, par contre, tout à fait dans l'esprit de la télévision, médium fluide », précise Y. Lardeau (loc. cit., p. 31). La plupart des *fictions télévisuelles* conçues pour le marché américain doivent en effet se plier à la *règle des six minutes trente* imposée par l'insertion des coupures publicitaires, règle selon laquelle il faut pouvoir boucler une situation, une idée, un problème en moins de sept minutes (noeud, action, dénouement) pour que l'interruption par la publicité tombe

13 - Lardeau (Yann), **Good bye human desire**, in les *Cahiers du cinéma* N° 393, février 1987, repris dans **La Cinq : bye, bye human desire**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16, novembre-décembre 1987.

au bon moment, constituant une sorte de ponctuation presque naturelle au lieu d'apparaître comme une interruption brutale et donc insupportable. Ces coupures peuvent en fait intervenir après un dénouement et font alors figure d'ellipses spatio-temporelles, ou alors juste avant, auquel cas elles interviennent comme facteur de *feuilletonisation du micro-récit*. Comme le précise René Prédal¹⁴, «on aboutit ainsi à l'écriture d'anecdotes Kangourou, c'est-à-dire progressant par sauts réguliers dictés par la structure du médium et nullement par les nécessités de l'intrigue ». R. Prédal note également que cette règle des six minutes trente s'applique aussi à certaines *fictions* françaises, qui pourtant ne subissent en moyenne (ou dans le meilleur des cas) qu'une coupure publicitaire, ce qui pourrait nous laisser penser que de règle liée aux impératifs commerciaux et programmationnels, elle a fini par devenir une règle narrative propre à la *fiction télévisuelle*.

D'autre part, Yann Lardeau, en exploitant l'exemple de *La Cinq* aujourd'hui disparue, rattache la *fiction à épisodes* de la télévision à la notion de *flux* télévisuel. « Le véritable feuilleton », explique-t-il, « c'est le flux, et toute série à l'intérieur de ce feuilleton interminable, n'est qu'un flux secondaire, un affluent qui vient grossir, nourrir le flot général, et le parer, le recouvrir provisoirement de ses propres reflets... Le pré et le post-générique d'un film délimitent à l'intérieur du flux un récit spécifique ; ils l'encadrent et l'isolent dans la durée, comme deux volets, deux

14 - Prédal (René), *Petit glossaire partiel et partial des caractères spécifiques de la fiction française*, in *CinémAction TV 3* : "Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Corlet/Télérama, novembre 1992.

miroirs déformants, de même que le cadre, la fenêtre de la caméra isole et grossit dans le champ un objet ou un visage » (loc. cit., p. 32). Bien que le journaliste s'attache à décrire des procédés programmationnels propres à une chaîne qui fit de la *fiction télévisuelle* l'essentiel de ses programmes, il semble toutefois possible d'étendre ces réflexions à l'ensemble des chaînes hertziennes françaises qui ont, elles aussi, de plus en plus tendance à recourir aux *feuilletons*, *séries* et *téléfilms*.

Du reste Carlo Freccero, ancien directeur des programmes de La Cinq ne se trompait pas semble-t-il, lorsqu'il affirmait que la stratégie de programmation des fictions télévisuelles était étroitement liée à la notion de fidélisation de téléspectateur et précisait que « la fidélisation n'est autre que l'application de l'ordre sériel à la grille des programmes »¹⁵. Nos sociétés occidentales, explique-t-il, sont basées sur la répétition qui a su devenir une valeur esthétique propre. Il note aussi (comme nous l'avons fait) qu'au regard des mécanismes de narration, « on constate que la notion de fidélisation existait bien avant la venue du médium TV. C'est vrai des romans populaires de XIXe comme des romans-photos d'aujourd'hui ou de la littérature d'évasion en général » (ibid.). Mais selon lui, l'élément nouveau introduit par la télévision, réside dans la « corrélation inéluctable (...) entre le récit et le temps. En clair, la logique des séries n'a de sens que par rapport à une finalité horaire » (ibid). Il semble en effet, qu'il soit

15 - Propos recueillis par Geneviève Piejut, **La stratégie d'un programmeur**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 , novembre-décembre 1987, p. 34.

possible d'affirmer à la suite de C. Freccero que les épisodes des divers feuilletons ne peuvent se consommer n'importe comment et à n'importe quel créneau horaire. « Il faut des rendez-vous fixes et bien ciblés dans la courbe journalière ou dans le rythme hebdomadaire. La télévision devient alors une sorte de montre idéale dans laquelle les heures sont scandées par les facteurs invariables de la grille » (ibid.).

Carlo Freccero met alors en évidence deux types de grilles de programmes, l'une horizontale et l'autre verticale. « La grille horizontale se caractérise par des rendez-vous fixes tout au long de la journée et invariablement reproduits au fil de la semaine. La grille verticale, elle, se distingue par des rendez-vous fixes hebdomadaires mais différents selon chaque jour de la semaine. En terme de fidélisation », conclut-il, « la grille horizontale est évidemment beaucoup plus forte » (ibid.). Si l'on prend l'exemple des chaînes généralistes françaises, il est possible de se rendre compte que la grille des programmes est *verticale en soirée*, tandis qu'elle est *horizontale en journée* lorsque la diffusion de *fictions télévisuelles à épisodes* est la plus importante.

Ces différentes observations nous conduisent à penser que la *fiction télévisuelle* est donc susceptible de suivre différentes logiques de programmation selon la place qu'elle occupera dans la grille des programmes, et qu'une étude des *stratégies de programmation*, devra se faire par l'observation de la place qu'occupent les différents *genres fictionnels* dans la grille des programmes, ce qui permettrait sans doute de déterminer le type de programmation choisie (fédératrice, cumulative, segmentée ou

ciblée). Une telle étude, semble-t-il, ne pourrait être possible sans le concours des professionnels de la programmation des fictions à la télévision.

CONCLUSION

Lorsqu'il affirmait que "la dimension première de la télévision c'est le feuilleton", Claude Barma ne croyait peut être pas si bien dire. Depuis près de vingt ans¹, nous nous trouvons face à une organisation cyclique de la grille des programmes, et tout comme s'il s'agissait des personnages d'un feuilleton, nous pouvons retrouver chaque jour à la même heure des présentateurs, des journalistes et des chroniqueurs qui finissent par nous devenir familiers et nous proposent en fin d'émission de les "retrouver demain à la même heure".

Le *jeu télévisé* par exemple, utilise certains ressorts et processus narratifs du feuilleton et de la série. De jour en jour en effet, nous suivons le parcours d'un candidat, nous finissons par prendre parti, par nous identifier à ce candidat et souhaitons qu'il gagne ou qu'il perde. D'autre part, comme dans le feuilleton, le téléspectateur en sait toujours plus que le candidat dans la mesure où la réponse aux questions apparaît souvent en incrustation au bas de l'écran. Dans le jeu télévisé enfin, c'est le présentateur qui tient le rôle du narrateur : c'est lui qui induit le suspense ("notre candidat remportera-t-il la super cagnotte ?") et qui avant chaque émission "résume les épisodes précédents" en nous rappelant le parcours des candidats.

L'aspect sériel ou feuilletonesque des émissions non

1 - Monique Dagnaud (1990) note qu'après avoir été nommé en août 1981 à la tête de la deuxième chaîne, Pierre Desgraupes donne au mois de septembre à Pierre Wiehn, pour la première fois dans l'histoire de la télévision française, le titre de directeur de la programmation.

fictionnelles de la télévision peut également revêtir d'autres formes. Ainsi des émissions comme **Perdu de vue** ou **Témoin n° 1** (généralement regroupées sous le terme générique de *reality shows*) jouent-elles sur l'interactivité, le suspense, les bons sentiments (émotion des retrouvailles dans le premier cas et satisfaction de la justice rendue dans le second) et la sérialité (dans chaque émission les présentateurs font un point sur les émissions précédentes avec un rappel des faits).

Avec des réalisations comme les **Chroniques de l'hôpital d'Armentières** et **Du côté de chez nous**, Daniel Karlin et Rémy Lainé ont introduit en France le *feuilleton documentaire*. En utilisant des procédés inhérents au *feuilleton* (flash-back, suspense, actions simultanées, etc.), cette formule permet d'attirer les téléspectateurs vers un genre télévisuel en perte de vitesse en leur proposant de retrouver d'épisode en épisode les différents personnages d'une communauté. D'autre part, le *feuilleton documentaire* présente également l'avantage de pouvoir traiter d'un sujet sur la longueur, chose qui n'est possible qu'à la télévision, qui pourtant n'exploite que très rarement cette perspective².

Et que dire de la *météo* qui, plusieurs fois par jour à des horaires réguliers, prédit notre avenir. Ces prévisions induisent

2 - Au sujet des feuilletons documentaires, voir notre article **Au-delà du magazine, une autre approche du quotidien : feuilletons et séries documentaires**, in *CinémAction* N° 84 : "Les magazines et reportages à la télévision" (Pierre Beylot dir.), Corlet/Télérama, 3e trimestre 1997.

chez le téléspectateur le plaisir de la reconnaissance au sein du feuilleton qui serait celui de sa propre vie.

Mais "l'effet feuilleton" peut également intervenir de façon bien moins "naturelle". C'est d'ailleurs ce qui se passe lorsque certaines chaînes entrecoupent les films (produits de logique éditoriale et dont l'unité diégétique est l'une des composantes essentielles) de pauses publicitaires. Ces *coupures contre nature* transforment des films (parfois bons) en feuilletons (toujours mauvais) qui n'ont plus du feuilleton que la fragmentation (la destruction) de l'intrigue. Dans ce sens, la télévision crée du feuilletonesque là où il n'y a pas lieu d'y en avoir.

Précisons encore simplement, que cet "effet feuilleton" donné aux émissions non fictionnelles de la télévision est parfois relevé (voir revendiqué) par les gens de télévision eux-mêmes. C'est notamment le cas des journalistes qui n'hésitent pas à parler de "*scénario catastrophe*", d' "*épisode tragique*" et même du "*feuilleton OM/VA*" ou de celui de la "*vache folle*" pour ne prendre que ces exemples récents. Au delà du phénomène de *scénarisation du réel* observé par Gérard Leblanc il devrait être possible de mettre en évidence certains procédés de *mise en feuilleton* et de *sérialisation de l'information*.

D'autre part, il nous paraît important d'insister également sur le fonctionnement incessant de la *sérialité* en termes de *créativité*. Il semble en effet que certaines des propriétés que nous avons pu mettre en évidence au sujet de la fiction, puissent

s'appliquer à d'autres *genres télévisuels* , qui seraient eux aussi travaillés par la *sérialité* en termes de création de mise en syntagmes, mise en modules et mise en paradigmes ; d'exploration systématique de mondes (factuels, fictionnels et virtuels) et d'espaces possibles ; de création d'une rhétorique hypertextuelle de structuration par réaménagements, réenchaînements et enchâssements de modules.

Enfin, il serait sans doute judicieux de se pencher sur le phénomène de l'adaptation d'un processus sériel à un *médium* pertinent travaillé par le *flux* et capable d'*hybridation* . Peut-être pourrions nous alors envisager la *sérialité* comme étant le triomphe ou la mise en harmonie de pratiques narratives, de possibles médiologiques et de finalités socio-économiques.

Il semblerait donc que la *sérialité* ne se soit pas contentée d'imprégner (avec plus ou moins de bonheur) la seule *fiction télévisuelle* . Toutes les grilles de programmes et à l'intérieur d'elles de nombreuses émissions semblent désormais fonctionner comme des feuilletons, et peut-être l'influence des écrivains populaires du XIXe siècle sur le système narratif du plus convoité des annonceurs est-elle plus importante que nous ne pourrions le croire.

INDEX DES EMISSIONS CITEES

- L'actualité du film, 100.
 Adrienne Mesurat, 163.
 L'affaire Lafarge, 180.
 L'âge des possibles, 27.
 L'agence Nostradamus, 107, 108, 110, 111, 113, 208.
 Agence tous risques, 355.
 Aigle noir, 209.
 Alfred Hitchcock présente, 276,404.
 Alice au pays des merveilles, 262.
 Amicalement vôtre, 434.
 L'ami Maupassant, 401.
 Un amour clair obscur, 415.
 Amoureusement vôtre, 357.
 Amour, gloire et beauté,134, 301, 357.
 Anagram, 50.
 Andromaque, 178.
 Les années fac, 307.
 Les années lycée, 27, 258.
 Arabesque, 355.
 Arrêt dur image, 137.
 Arsène Lupin, 213, 361.
 Arsène Lupin joue et perd, 246, 289, 436.
 L'assassin a pris le métro, 128.
 Au delà du réel, 402.
 Au delà du réel, l'aventure continue, 421.

Au nom de la loi, 216.
Au théâtre ce soir, 196, 197.
Aux frontières du réel, 33, 136, 327, 334, 336, 337, 388, 425.
Les aventures de Jacky, 208.
Les aventures de Kit Carson, 117.
Les aventures de Rintintin, 131, 216.
Les aventures du jeune Indiana Jones, 425.
A vrai dire, 133.
Babylon 5, 135, 423.
Bastoche et Charles Auguste, 209.
Batman, 440.
Belphégor ou le fantôme du Louvre, 211, 288, 315.
Betty and Bob, 301.
Bizarre, bizarre, 402.
Bottom, 338.
Boulevard des clips, 394.
Bouvard et Pécuchet, 274.
La brigade des maléfices, 213.
Les Brigades du Tigre, 416.
Burning Zone, 421.
La caméra explore le temps, 189, 193, 242, 243.
Candy, 423.
Capitaine Alcindor, 180.
Cas de divorce, 402.
Ça se discute, 415, 433.
Les causes célèbres, 415.
C'est déjà demain, 251, 360.
C'est mon histoire, 268.

Chair de poule, 402.
Champions, 54.
Chapeau melon et bottes de cuir, 322.
Le Château de ma mère, 271.
Le château des oliviers, 27, 365.
Le chef de famille, 437.
Chéri-Bibi, 289.
Le chevalier de Maison-Rouge, 205, 211.
Chroniques de l'hôpital d'Armentières, 455.
Les cinq dernières minutes, 269, 410, 447.
Classe mannequin, 413.
La clinique de la Forêt Noire, 353.
Club Dorothée, 50, 308.
Code Quantum, 19, 233, 325, 326, 329, 332, 354, 355, 425.
Colomba, 184.
Columbo, 135, 138, 221, 253, 318, 319, 321, 322, 323, 327, 413.
Combats de femmes, 268, 358, 402, 415.
Comment ne pas épouser un milliardaire, 211.
Le Comte de Monte-Cristo, 290, 355.
La comtesse de Charny, 291.
Les contes de la crypte, 404.
La controverse de Valladolid, 271, 272.
Côte Ouest, 297, 439.
Crédit bonheur, 267, 268.
Le crime de Lord Arthur Savile, 128.
Dallas, 283, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 361, 414.
La dame de Monsoreau, 213.
Les dames de la côte, 291.

- La damnation de Faust, 98.
Dans un grand vent de fleurs, 285.
La déesse d'or, 209.
La demoiselle d'Avignon, 212, 213.
Le dernier des Mohicans, 209.
Destination danger, 131, 209.
Destination séries, 33.
Deux flics à Belleville, 269.
Les deux pigeons, 146.
Dom Juan ou le festin de pierre, 194, 240, 242.
Dona Beija, 69.
Les dossiers de l'écran, 387.
La double vie de Théophraste Longuet, 274.
Dream on, 342, 413.
Drôles de dames, 134, 321, 322, 355, 440.
Du côté de chez nous, 455.
Dynastie, 292.
Les enfants de la Une, 137.
Les enfants de la télé, 32.
Les énigmes de l'histoire, 189, 402.
Les enquêtes de l'inspecteur Grégoire, 123, 125, 126.
Une enquête de l'inspecteur Ollivier, 123.
Les enquêtes du commissaire Maigret, 137, 138.
Les enquêteurs associés, 213.
Les Envahisseurs, 325, 327, 329, 334.
En votre âme et conscience, 128, 189, 193, 402, 416.
Envoyé Spécial, 418.
Un été glacé, 271, 273, 274.

L'Extravagante Lucie, 337.
Falcon Crest, 59.
La famille Duraton, 375.
Une famille en or, 133.
Fantômas, 363.
Les fausses confidences, 166.
La fille de la jungle, 114, 116.
Les filles d'à côté, 307, 338, 413.
Une femme en blanc, 285, 433, 434, 438.
La fête à la maison, 133, 135, 338, 342.
Les feux de l'amour, 301, 357.
Le fiacre n° 13, 119, 121, 122.
Le fils du cirque, 209.
La Florentine, 291.
La fracture du myocarde, 258.
François Gaillard ou la vie des autres, 212.
Friends, 338, 413.
Le fugitif, 324, 327, 329, 332.
Fury cheval sauvage, 209.
Les gens de Mogador, 285.
Les globe-trotters, 211.
Goldorak, 423.
La Grande Famille, 433.
Les Guignols de l'info, 397, 398, 418, 421.
Guillaume Tell, 73.
Les habits noirs, 288.
Haute tension, 401, 402.
Hélène et les garçons, 78, 141, 306, 307.

L'heure Simenon, 401.
Hollywood Night, 126, 276, 401, 402.
L'homme à tout faire, 92.
L'homme en colère, 81.
L'homme invisible, 216.
L'homme qui valait trois milliards, 322, 440.
L'île aux trente cercueils, 437.
L'impromptu du dimanche, 128.
Les incorruptibles, 297, 416.
L'inspecteur Leclerc, 218, 221.
L'inspecteur mène l'enquête, 410.
L'instit, 321, 356.
Intrigues, 402.
Ivanhoé, 209, 216.
Jacquou le Croquant, 211, 217.
J'ai un secret, 54.
Jalna, 27.
Janique Aimée, 211, 218, 246.
Les jeudis de l'angoisse, 277, 388.
Le journal de Moustique, 417, 398.
Les jours heureux, 50, 51, 52.
Les jupons de la révolution, 268, 275, 401, 402.
Knock, 145.
The Kraft Television Theater, 403.
Kung Fu, 324.
Lady Blue, 73.
Lancelot, 209.
La Une chez vous, 50.

Ligne de mire, 136, 433.
Madame est servie, 341, 413.
Maguy, 413.
La maison des bois, 212.
Maria Vandamme, 291.
Marie Tudor, 194.
MASH, 297.
Mathias Sandorf, 436.
Médecins de nuit, 353.
Mélodrames d'hier et d'aujourd'hui, 125, 126.
Les mercredis de la vie, 268, 276, 356, 402, 415.
Mésaventures, 402, 412.
Le miel et les abeilles, 78, 307.
Le miracle de l'amour, 307.
Le Misanthrope, 199.
Les Misérables, 204.
Mission : impossible, 297, 231.
Mission : impossible, 20 ans après, 421.
Mon fils, 212.
Mystère, 24, 358, 425.
Le mystère de la chambre jaune, 290.
Un mystère par jour, 410.
Les mystères de l'ouest, 323.
Les Mystères de Paris, 286, 287, 355.
Le Mystérieux docteur Cornélius, 287, 288.
Navarro, 138, 321, 323.
New York Police Blues, 20, 28, 136, 233, 311, 312, 313, 314, 360, 417, 437, 438.

Noëlle aux quatre vents, 212, 213, 274.
Notre télévision, 179.
Les nouvelles aventures de Vidocq, 213, 246.
Novacek, 321, 356.
La nuit des héros, 76, 77, 358, 415.
Nulle part ailleurs, 309, 397, 398, 399, 400.
Objectif Nul, 421.
Paris-Cocktail, 148.
Parker Lewis ne perd jamais, 422.
La parole est au prophète, 180.
Une pêche d'enfer, 133.
Perdu de vue, 77, 358, 397, 415, 418, 455.
Petit ours brun, 421.
La piste de l'épervier, 113, 115, 116.
Ma planète des singes, 297.
Le policier du jeudi, 276, 387.
Premiers baisers, 306, 307.
Presse-citron, 133.
Le prince et le souffre-douleur, 134.
Le Prisonnier, 221, 324, 325, 327.
Quatre pour un loyer, 134.
La quatrième dimension, 276, 404, 413.
Quentin Duward, 213.
Quoi de neuf docteur, 338.
Racines, 291.
Rescue 911, 76.
Rintintin, 207, 209.
Riviera, 134.

La rivière Espérance, 264, 285.
Rocamboles, 211, 290.
Un roi sans divertissement, 274.
Les rois de la nuit, 100.
Rouletabille, 211, 290.
Sacrée soirée, 50.
Salut les homards, 360, 410.
Les Samedis Fantastiques, 277, 388.
Sandra, princesse rebelle, 264.
Santa Barbara, 301, 304.
Seinfeld, 338.
Sept heures moins cinq, 54.
Sherlock Holmes, 209.
Les Simpson, 422.
Sixième Etage, 156, 157, 158, 160, 161.
Slider, 19, 233, 332, 422.
Ma sorcière bien-aimée, 131, 211.
Sous le soleil, 307, 342.
Strip Tease, 10.
Sueurs froides, 275, 276, 404, 412.
Surprises, 394.
Tarte à la crème, 103.
Télé dimanche, 136.
Télé-folies, 103.
Télé-Paris, 148.
Télé Séries, 33.
Télé-Shaw, 163.
Téléshopping, 133.

Télé-Vision, 433.
Témoïn n° 1, 277, 278, 358, 397, 415, 418, 455.
Le temps des copains, 211, 218.
Temps X, 50, 51, 52.
Terre Indigo, 285.
Les têtes brûlées, 416.
Thierry la Fronde, 211, 219, 246.
La Tosca, 149.
Toto le héros, 27.
Le tour de France de deux enfants, 209, 218.
Le tour du monde en 80 jours, 128.
Tous les garçons et les filles de leur âge, 27, 258.
Trente millions d'amis, 54.
Tribunal, 402.
Les Trois Mousquetaires, 163, 188.
TV +, 433.
Twin Peaks, 297, 423.
University Hospital, 351.
Urgences, 20, 28, 136, 200, 201, 233, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 353, 417, 434, 437, 438.
Les vacances de l'amour, 307.
Verdict, 268, 446.
Vidocq, 246.
La vie à tout prix, 353.
Vitamine, 54.
Le voyageur des siècles, 213.
Le vrai journal, 397, 399, 400, 425.
Wild Palms, 422.

Les yeux d'Hélène, 81, 82, 285, 414,
Zérorama, 425.
Zorro, 440.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADAM (Jean-Michel), **Les textes : types et prototypes**, Nathan-Université, Paris, 1992.

ADAM (Jean-Michel), **Le récit (1984)**, coll. «Que sais-je ?», PUF, Paris, 1996.

ALLEN (Robert C.), **Speaking of soap-operas**, The University of North Carolina Press, 1985.

BAILLY (René) et ROCHE (André), **Dictionnaire de la télévision**, Larousse, Paris, 1967.

BAUDOU (Jacques) et SCHLERET (Jacques), **Meurtres en séries**, Huitième Art, Paris, 1990.

BAZIN (André), **Au "Sixième étage". La télévision n'est ni du théâtre ni du cinéma**, in *Radio-Cinéma-Télévision* daté du dimanche 30 mai 1954.

BAZIN (André), **Pour contribuer à une érotologie de la télévision**, in *Les Cahiers du Cinéma* N° 42 , décembre 1954.

BAZIN (André), **Qu'est-ce que le cinéma ?**, coll. 7e Art, Cerf, Paris, 1990.

BEAULIEU (Jacqueline), **La télévision des réalisateurs**, INA/La Documentation Française, Paris, 1984.

BENASSI (Stéphane), **Au-delà du magazine, une autre approche du quotidien : feuilletons et séries documentaires**, in *CinémAction* N° 84 : "Les magazines et reportages à la télévision" (Pierre Beylot dir.), Corlet/Télérama, 3e trimestre 1997.

BENASSI (Stéphane), **Du roman-feuilleton populaire au feuilleton télévisé**, in *CinémAction* N° 79 : "Littérature et télévision" (Pierre Beylot et Stéphane Benassi dir.), Corlet/Télérama, mars 1996.

BEYLOT (Pierre), **Images de l'attente : « Un été glacé » de Bernard Giraudeau**, in *CinémAction TV 3* : "Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Corlet/Télérama, novembre 1992.

BERTRAND (Gisèle), DEREZE (Gérard) et MERCIER (Pierre-Alain), **De quelques temporalités de la réception télévisuelle**, in *Recherches en Communication* N° 3 : "Le temps médiatique", Université catholique de Louvain-la-Neuve, 1995.

BIANCHI (Jean), **Comment comprendre le succès international des séries de fiction à la télévision ? Le cas *Dallas***, ministère de l'Industrie et de la Recherche : action concertée "Communication Audiovisuelle", Laboratoire CNRS/IRPEACS, Ecully, juillet 1984.

BIANCHI (Jean), **Dallas, les feuilletons et la télévision populaire**, in *Etudes*, février 1984, repris dans **les registres de la téléculture**, in les *Dossiers de l'audiovisuel N° 16* : "Feuilletons et séries", INA/La Documentation Française, novembre-décembre 1987.

BLUM (Sylvie), **Dallas ou l'univers irrésolu : la pragmatique d'un feuilleton**, in *Réseaux hors-série* : "Sociologie de la télévision : la France", CNET, 1993.

BLUWAL (Marcel), **Un art de la personne**, in les *Cahiers du cinéma N° 118*, avril 1961.

BLUWAL (Marcel) et GUINCHARD (Marie-Thérèse), **Un aller**, Stock, Paris 1974.

BORY (Jean-Louis), **Eugène Sue, dandy mais socialiste**, Hachette, Paris, 1979.

BOURDON (Jérôme), **Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels**, in *Quaderni N° 4*, Paris, printemps 1988.

BOURDON (Jérôme), **Histoire de la télévision sous de Gaulle**, INA/Anthropos-Economica, Paris, 1990.

BOURDON (Jérôme), **La critique de télévision**, in les *Dossiers de l'audiovisuel N° 47*, Paris, INA/La Documentation Française, janvier-février 1993.

BOSSENO (Christian), **La télévision « défendue »**, in *"200 téléastes français"*, *CinémAction* hors-série, Corlet/Télérama, 1989.

BOSSENO (Christian), **Un été glacé**, in *CinémAction TV 4* : "Télévision française : la saison 1992", Corlet/Télérama, 1er trimestre 1993.

BOYER (Henri) et Lochard (Guy), **Notre écran quotidien. Une radiographie du télévisuel**, coll. Société, Dunod, Paris, 1995.

BREMOND (Claude), **La logique des possibles narratifs**, in *Communications N° 8*, 1966, coll. Points Essais, Seuil, 1981.

BROCHAND (Christian), **Histoire générale de la radio et de la télévision en France**, tome II 1944-1974, La Documentation Française, Paris, 1994.

BROCHAND (Christian) et MOUSSEAU (Jacques), **L'aventure de la télévision, des pionniers à aujourd'hui**, Nathan, Paris, 1987.

CASSETTI (Francesco) et ODIN (Roger), **De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique**, in *Communication N° 51*, 1990.

CHANIAC (Régine), **La belle époque de la télévision française**, in *Feuilletons et séries à la télévision française*, inédit, INA, février 1987.

CHANIAC (Régine), **La télévision de 1983 à 1993. Chronique des programmes et de leur public**, INA/La Documentation Française, Paris, 1994.

CHANIAC (Régine), **Au commencement était l'adaptation**, in *CinémAction* N° 79 : "Littérature et télévision" (Pierre Beylot et Stéphane Benassi dir.), mars 1996.

CHANIAC (Régine), **La télévision de 1983 à 1993. Chronique des programmes et de leur public**, Service Juridique et Technique de l'Information/INA/La Documentation Française, Paris, 1994.

CHARAUDEAU (Patrick), **Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information**, in *Réseaux* N° 81 : "Les genres télévisuels", CNET, janvier-février 1997.

CORNU (Gérard) et MATTELART (Michèle), **Une ou multiples, les voies de la sérialisation**, in *Réseaux hors-série* : "Sociologie de la télévision en France", CNET, 1993.

DAGNAUD (Monique), **Profession : programmeur**, *Médiaspouvoirs* N°20, octobre-novembre-décembre 1990.

DANEY (Serge), **Le salaire du zappeur**, coll. Ramsay poche cinéma, Ramsay/Libération, Paris, 1988.

ECO (Umberto), **Innovation and repetition : between modern and post-modern aesthetics**, in *Daedalus* , New York, août 1985 (traduction française de Nicolay), repris dans **L'art de la répétition**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 : "Feuilletons et série".

ECO (Umberto), **De Superman au surhomme**, Grasset, Paris, 1993.

ESQUENAZI (Jean-Pierre), **Le renouvellement d'un jeu de langage : genres et canaux**, in *Réseaux* N° 81 , CNET, janvier-février 1997.

FLICHY (Patrice), **Les industries de l'imaginaire**, PUG-INA, 1980.

FRANCK (André), **Télévision. Dramaturgie nouvelle**, in les *Cahiers Renaud/Barrault* N° 47-48 , Julliard, novembre 1964.

GARDIES (André), **Le récit filmique**, coll. Contours Littéraires, Hachette Supérieur, Paris, 1993.

GAUDREAULT (André) et JOST (François), **Cinéma et récit II : Le récit cinématographique**, coll. Nathan-Université, Nathan, Paris, 1990.

GENETTE (Gérard), **Figures III**, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1972.

GENETTE (Gérard), **Fiction et diction**, coll. Poétique, Seuil, Paris 1991.

GENETTE (Gérard), **Palimpsestes** (1982), coll. "Points Essais", Seuil, Paris, 1992.

GREIMAS (A. J.), **Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique**, in *Communications* N° 8, 1966, coll. Points Essais, Seuil, Paris, 1981.

HAMBURGER (Käte), **Logique des genres littéraires** (1977), traduction française, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1986.

HENNEBELLE (Guy) et PREDAL (René) dir., **L'influence de la télévision sur le cinéma**, *CinémAction* N° 44, Corlet/Télérama, 1987.

JACKSON (Jean-Pierre), **La suite au prochain épisode... Le «serial» américain 1912-1956**, Yellow Now, coll. Banlieues, 1994.

JELOT-BLANC (Jean-Jacques), **Télé feuilletons : le dictionnaire de toutes les séries et de tous les feuilletons télévisés depuis les origines de la télévision**, Ramsay cinéma, Paris, 1993.

JOST (François), **Un monde à notre image. Enonciation, Cinéma, Télévision**, Méridiens Klincksieck, Paris, 1992.

JOST (François), **Le feint du monde**, in *Réseaux* N° 72-73, CNET, juillet-octobre 1995.

JOST (François), **La promesse de genres**, in *Réseaux* N° 81 : "Le genre télévisuel", CNET, janvier-février 1997.

JOST (François) et LEBLANC (Gérard), **La télévision Française au jour le jour**, Anthropos/INA, Paris, 1984.

JULLIER (Laurent), **L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice**, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, Paris, 1997.

LACASSIN (Francis), **Histoire de la littérature populaire**, in *Le Magazine Littéraire* N° 9,, juillet-août 1967.

LACASSIN (Francis), préface à **Fantômas**, Bouquins/Robert Laffont, Paris, 1991.

LACASSIN (Francis), **Pour une contre-histoire du cinéma**, Institut Lumière/ Acte Sud, octobre 1994.

LARDEAU (Yann), **Good bye human desire**, in les *Cahiers du cinéma* N° 393 , février 1987, repris dans **La Cinq : bye, bye human desire**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16 , novembre-décembre 1987.

LAROUCHE (Michel), **La loi du genre**, in *CinémAction* N° 68 : "Panorama des genres au cinéma", Michel Serceau dir., Corlet/Télérama, 1993.

LECLERCQ (Emmanuel), **Et si c'était le retour de l'âge d'or ?**, in *Les écrits de l'image* N° 8 , automne 1995.

LEVY (Pierre), **Les technologies de l'intelligence** (Avenir de la pensée de l'ère informatique), Sciences et société, Editions de la découverte, Paris, 1990.

LEVY (Pierre), **Qu'est-ce que le virtuel ?**, Editions de la Découverte, Paris, 1996.

L'HERBIER (Marcel), **Télé-Shaw**, in les *Cahiers du cinéma* N° 31 , janvier 1954.

LOCHARD (Guy) et BOYER (Henri), **Notre écran quotidien. Une radiographie du télévisuel**, coll. Société, Dunod, Paris, 1995.

LORENZI (Stellio), **Les problèmes du réalisme**, in les *Cahiers du cinéma* N°118 , avril 1961.

MATTELART (Michèle et Armand), **Le carnaval des images**, INA/La Documentation Française, Paris, 1987, repris dans **Les telenovelas ; publicité et modernité**, in les *Dossiers de l'audiovisuel* N° 16.

METZ (Christian), **Essais sur la signification au cinéma-I**, Klincksieck, Paris, 1968.

MICHEL (Hervé), **Les grandes dates de la télévision française**, coll. Que sais-je ?, PUF, Paris, 1995.

MISSIKA (Jean-Louis) et WOLTON (Dominique), **La folle du logis**, Gallimard, Paris, 1983.

MOTTET (Jean), **L'espace-temps de la télévision : la cas du soap-opera**, in *Quaderni N° 9* : "Séries et télévision".

NATHAN (Michel), **Splendeurs et misères du roman populaire**, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

NATTIEZ (Jean-Jacques), **Musicologie générale et sémiologie**, Bourgois, Paris, 1987.

NEL (Noël) **Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ?**, in *CinémAction N° 57* : "les feuilletons télévisés européens", Corlet/Télérama, octobre 1990.

NEL (Noël), **Ecrans et dispositifs de la littérature à la télévision**, in *CinémAction N° 79* : "Littérature et télévision" (Pierre Beylot et Stéphane Benassi dir.), Corlet/Télérama, mars 1996.

NEL (Noël), **Les régimes scopiques 1 et 2**, in *Champs visuels N° 1 et N° 2* , mars et juin 1996.

NEL (Noël), **Généricité, Séquentialité, esthétique télévisuelle**, in *Réseaux N°81* , CNET, janvier-février 1997a.

NEL (Noël), **Les dispositifs télévisuels**, Colloque de Cerisy-la-Salle: "Penser la télévision", à paraître, juin 1997b.

NEL (Noël) **Télévision et citoyenneté**, article à paraître dans la revue portugaise *Communication et journalisme* ,1997c.

NEL (Noël), **Les séquences télévisuelles**, article à paraître dans un prochain numéro de la revue *Recherches en communication* consacré à "Images et narration", 1997d.

OLLIVIER (Albert), in *Combat*,, 19 novembre 1959.

PASQUIER (Dominique), **Hélène et les garçons : une éducation sentimentale**, in *Esprit N° 202* , juin 1994.

PERNOT (Denis), **Le roman populaire ressassement et jeux pour tous**, in *CinémAction N° 79* : "Littérature et télévision", Corlet/Télérama, mars 1996.

PETIT (Christophe), **Du pilote à la série**, in *CinémAction TV 8* : "Les séries télévisées américaines" (Christophe Petit dir.), Corlet/Télérama, mars 1994.

PEYRONIE (André), **La notion de littérature populaire** in *Richesses du roman populaire*, Actes du colloque international de Pont-à-Mousson, Octobre 1983, René Guise et Hans-Jürgen Neuschäfer (éd.), Université de Nancy, 1983.

PIRAS (Pierine), **De la série «The X-Files» à la vogue new age. Fascination pour un nouveau mysticisme**, in *Le Monde diplomatique* N° 521, août 1997.

PREDAL (René), **Petit glossaire partiel et partiel des caractères spécifiques de la fiction française**, in *CinémAction TV 3* : "Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Corlet/Télérama, novembre 1992.

PREDAL (René), **Le statut actuel du téléfilm**, in *CinémAction TV 3* : "Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Corlet/Télérama, novembre 1992.

PREDAL (René), « **La controverse de Valladolid** » de Jean-Daniel Verhaeghe, in *CinémAction TV 3* : "Feuilletons et téléfilms français d'aujourd'hui", Corlet/Télérama, novembre 1992.

PROPP (Vladimir), **La morphologie du conte**, 1928, Seuil, Paris, 1970.

QUEFFELEC (Lise), **Le roman-feuilleton français au XIXe siècle**, "Que sais-je ?", PUF, Paris, 1989.

- QUEVAL (Jean) et THEVENOT (Jean), *TV*, Gallimard, Paris, 1957.
- REVAZ (Françoise), *Les textes d'action*, Publication du Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz, diffusion Klincksieck, 1997.
- ROSE (Brian G.), *TV Genres, A Handbook and Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1985.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1989.
- SCHOLES (Robert), *Les modes de la fiction*, in *Théories des genres*, coll. Points, Seuil, Paris, 1986.
- SEARLE (John), *Le statut logique du discours de la fiction*, traduction française, *Sens et expression*, Minuit, Paris, 1979.
- SERCEAU (Michel), *Les genres en question*, in *CinémAction N° 68 : "Panorama des genres au cinéma"*, Michel Serceau dir., Corlet/Télérama, 1993.
- SICLIER (Jacques), *La télévision va-t-elle ressusciter le roman-feuilleton ?*, in les *Cahiers de la télévision N° 6*, juin 1963, repris dans *L'héritage du roman-feuilleton*, in les *Dossiers de l'audiovisuel N° 16*.

SICLIER (Jacques), **Un homme Averty**, Simoën, Paris, 1976.

SORLIN (Pierre), **Esthétiques de l'audiovisuel**, coll. Fac. cinéma, Nathan Université, Paris, 1992.

VAREILLE (Jean-Claude), **Le roman populaire français (1789-1914), Idéologies et pratiques**, PULIM/Nuit Blanche Editeur, Limoges, 1994.

VIETOR (Karl), **L'histoire des genres littéraires**, in *"Théories des genres"*, coll. Points, Seuil, Paris 1986.

WOLTON (Dominique), **Penser la communication**, Flammarion, Paris, 1997.

Nous disposons également lors de la rédaction de l'ensemble du présent travail, des collections complètes de **Radio-Cinéma-Télévision** puis **Télérama**, **Télé 7 jours**, **Télé-Poche** (ainsi qu'un certain nombre de numéros d'autres titres) et des **Cahiers de la télévision** (Paris, Julliard), qui n'éditèrent que neuf numéros de décembre 1962 à octobre 1963.