

INFO COM

licence
master
doctorat

Sous la direction de
SARAH SEPULCHRE

Décoder les séries télévisées

Préface d'Éric Maigret

2^e édition



deboeck **B**
SUPÉRIEUR

Décoder les séries télévisées

constitue la bibliothèque de référence de l'étudiant des 1^{er} et 2^e cycles en information-communication. Un appareil pédagogique structure chaque ouvrage.

Elle est dirigée par **Benoît Grevisse**, **Marc Lits** et **Jacques Walter**. Benoît Grevisse et Marc Lits sont tous deux professeurs à l'École de journalisme de Louvain (UCL, Belgique) et membres actifs de l'Observatoire de recherche sur les médias et le journalisme (UCL). Jacques Walter est professeur, directeur du Centre de recherche sur les médiations (Université de Lorraine) et codirecteur de la revue *Questions de communication*. Ils sont entourés d'un **comité scientifique international**, garantie supplémentaire de la qualité de la collection et de ses proximités avec les programmes des différentes écoles de journalisme et de communication.



COMITÉ SCIENTIFIQUE

BELGIQUE : **Jan Baetens** (KUL), **Daniel Biltreyest** (Université de Gand)
FRANCE : **Jean-Marie Charon** (Ingénieur d'études CNRS, EHESS), **Yves Jeanneret** (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse), **Guy Lochard** (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), **Jacques Noyer** (Université Lille 3), **Bruno Ollivier** (Université des Antilles et de la Guyane), **Michael Palmer** (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), **Rémy Rieffel** (Paris 2 IFP), **Denis Ruellan** (Université Paris-Sorbonne/Celsa), **Jacky Simonin** (Université de La Réunion), **Jean-Claude Soulages** (Université Lyon 2), **Jacques Walter** (Université de Metz), **Yves Winkin** (École Normale Supérieure Lyon)
ROUMANIE : **Mihai Coman** (Université de Bucarest)
SUISSE : **Annik Dubied** (Université de Neuchâtel)
CANADA : **Serge Proulx** (Université du Québec à Montréal), **Thierry Watine** (Université Laval)
CHILI : **Bernardo Amigo Latorre** (Universidad de Chile)
BURKINA FASO : **Serge-Théophile Balima** (Université de Ouagadougou)
R. D. CONGO : **François Budimbani** (Université catholique du Congo)



TITRES PARUS

- Antoine, F., *Analyser la radio*
- Degand A. et Grevisse B., *Journalisme en ligne*
- Derèze G., *Méthodes empiriques de recherche en communication*
- Derèze G., Diana J.-Fr, Standaert O., *Journalisme sportif*
- Frère, M.-S., *Journalismes d'Afrique*
- Grevisse B., *Écritures journalistiques*. 2^e édition
- Grevisse B., *Déontologie du journalisme*. 2^e édition
- Jespers J.-J., *Journalisme de télévision*
- Koutroubas Th. et Lits M., *Communication politique et lobbying*
- Lallemand A., *Journalisme narratif en pratique*
- Lits M., *Du récit au récit médiatique*
- Marthoz J.-P., *Journalisme international*. 2^e édition
- Marthoz J.-P., *Couvrir les migrations*
- Pasquier M., *Communication des organisations publiques*. 2^e édition
- Sepulchre S., *Décoder les séries télévisées*. 2^e édition
- Verhaegen P., *Signe et communication*

INFO & COM
licence
master
doctorat

**Sous la direction de
SARAH SEPULCHRE**

Décoder les séries télévisées

Préface d'Éric Maigret

2^e édition



Pour toute information sur notre fonds et les nouveautés dans votre domaine de spécialisation, consultez notre site web : www.deboecksuperieur.com

Couverture et maquette intérieure : cerise.be
Mise en page : Nord Compo

© De Boeck Supérieur s.a., 2017
Rue du Bosquet, 7 – B-1348 Louvain-la-Neuve

2^e édition

Tous droits réservés pour tous pays.

Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent ouvrage, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

Bibliothèque nationale, Paris : septembre 2017
Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles : 2017/13647/086

ISSN 2030-8906
ISBN 978-2-8073-0817-6



Éric Maigret

En quelques années à peine, la sériephilie est devenue un phénomène massif, se diffusant dans les familles, dans les salles de classe, dans l'industrie télévisuelle, dans la presse "cultivée" comme dans la presse "grand public", sur internet... Habituellement rétive aux changements sociaux et culturels qu'elle tient à distance au nom de la sacro-sainte distance que le savoir impose au sens commun, l'université n'est pour une fois pas en reste. Une génération entière d'étudiants embrasse la cause des séries au point qu'il devient difficile pour un enseignant-chercheur sur les médias et les cultures de ne pas diriger de mémoire de recherche sur telle ou telle série – la plupart du temps américaine. Mais vous entendrez rarement un enseignant-chercheur débordé par la demande se plaindre : ses goûts le portent généralement aussi vers les séries télé à la mode, en témoignent les publications scientifiques de plus en plus nombreuses et de plus en plus enthousiastes sur le sujet.

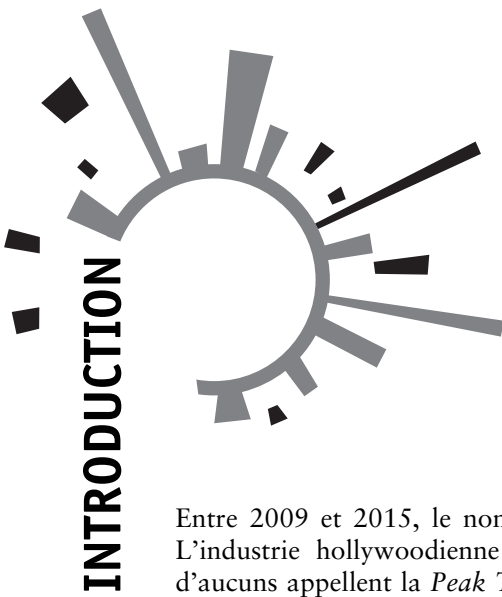
Que faire pour que ce mouvement ait un sens – au-delà des plaisirs procurés par la vision des œuvres et le partage social qu'elle rend possible ? Que change-t-il sur l'échiquier des relations culturelles ? Il faut se méfier de l'apparente reconnaissance de la culture télévisuelle que le goût pour les séries semble impliquer, reconnaissance pourtant bienvenue dans un monde où la télévision est toujours vue comme l'origine et les symptômes de tous les maux sociaux, où elle suscite toujours méfiance, peur et mépris. Mais si les passionnés de *The Man in the High Castle*, *Game of Thrones* ou de *House of Cards* rejettent les séries du passé au profit de celles du présent, s'ils assimilent mécaniquement les séries françaises à de la petite monnaie en comparaison des séries américaines, s'ils considèrent le doublage comme un sacrilège et, au contraire, le téléchargement, le *streaming* et les producteurs en flux continu tels que Netflix et Amazon comme nécessairement préférables à l'écoute des grands *networks*, bien peu a été gagné. L'ouverture aux mondes culturels que les amateurs habitent – que nous habitons – demeure limitée.

Pour le dire autrement, quand elle devient un nouveau snobisme au service des omnivores culturels, la sériephilie a beaucoup de mal à déboucher sur une réelle téléphilie, qui ne serait pas une admiration béate du médium télévisuel mais une simple acceptation de sa complexité et de sa richesse sémantique,

tous programmes pris en compte. La télévision en tant que telle doit être considérée comme digne d'étude, sans sacralisation des quelques programmes qui seraient supposés échapper à la loi d'airain de la médiocrité (« Quand vous regardez Canal+ vous n'êtes pas devant la télé »), sans discontinuité absolue entre les œuvres et les modes de production.

L'intérêt de l'ouvrage dirigé par Sarah Sepulchre, réunissant des auteurs consacrés, est de fournir des outils d'analyse de la fiction télévisée très complets, restituant la profondeur historique des productions et la gamme des positionnements narratifs. Le propos est dense – visée pédagogique oblige – mais il est accessible. Cette initiation à la recherche rappelle que les *cliffhangers*, les dimensions chorales du récit et les visées syncrétiques, qui servent souvent à définir les séries les plus contemporaines, s'enracinent dans des stratégies narratives très anciennes, bref, que la télévision a une histoire qui commence avant la télévision, et que la sérialité qui plaît aujourd'hui est un continuum de formes plus qu'une rupture fondamentale.

Ceci précisé, il ne fait pas de doute que de nouvelles tendances s'affirment aujourd'hui. Si les fictions les plus marquantes ne révèlent pas une "meilleure qualité" intrinsèque, qui serait celle de publics tout aussi brillants, elles révèlent de nouvelles sensibilités captivantes que ce livre – et ce n'est pas la moindre de ses qualités – aborde frontalement sans renoncer à son objectif didactique. Pourquoi les récits croissent-ils et se multiplient-ils de façon exponentielle, à grands coups d'arcs narratifs parallèles, croisés, dilatés, et de projections dans le passé ou le futur (analepses/prolepses) sans garantie de fidélité avec le passé ? Vous le saurez en explorant des textes qui postulent que la fiction télévisée prospère sur de nouveaux rapports aux téléspectateurs-consommateurs et sur une perception du temps renouvelée dans la modernité avancée, que les autres œuvres médiaculturelles explorent elles aussi à leur façon. Allégé de toute téléphobie, vous pourrez alors savourer les nouvelles séries comme on goûte de bons crus, sans modération.



Sarah SEPULCHRE

Entre 2009 et 2015, le nombre de fictions plurielles produites a doublé. L'industrie hollywoodienne est en extension inédite à ce jour (ce que d'aucuns appellent la *Peak TV*). Au point que certains craignent un éclatement de la "bulle" (Adalian et Fernandez, 2016). Les séries ne sont plus aujourd'hui la chasse gardée de la télévision, surtout pas traditionnelle. À côté des diffuseurs hertziens et généralistes, des *networks* aux États-Unis, et des chaînes du câble et satellite, sont apparus de nouveaux producteurs comme Hulu, Amazon, Netflix, sans compter le développement des webséries. L'affirmation qui ouvrait la première édition de ce livre est encore plus vraie aujourd'hui : ils sont rares les jours sans séries.

Depuis le début des années 1950 et l'apparition presque simultanée de *L'extravagante Lucy* aux États-Unis et de *L'agence Nostradamus* en France – considérées comme les premières fictions plurielles de la télévision – les feuilletons n'ont cessé d'accompagner nos journées, surtout nos soirées, parfois nos nuits. C'est que « les directeurs de programmes s'étaient rendu compte rapidement que le public, pour qui la télévision était le cinéma à domicile, voulait surtout voir de la fiction », déclarent Jacques Baudou et Jean-Jacques Schleret (1990 : 17). Les chiffres d'audience et la programmation massive de fictions plurielles à la télévision semblent donner raison à ces programmeurs.

Les séries ont peu à peu imposé leur présence sur les petits écrans. Elles ont régulièrement défrayé la chronique – parce que les drôles de dames ne portaient pas de soutien-gorge (aujourd'hui parce que Lena Dunham est prétendument trop grosse), parce que les Ewing sont immoraux (de nos jours Frank Underwood), parce que Vic Mackey est trop violent (que dire de certaines scènes de *Game of Thrones*), parce qu'Hélène est trop mièvre (ou Susan Mayer ou Meredith Grey). Avant de devenir l'objet culte et à la mode des années 1990 et 2000. Aujourd'hui, ces séries s'exportent dans les salles de cinéma, en *webisode* sur internet, en *mobisode* sur nos téléphones portables, dans les jeux vidéos, dans les libraires (novellisations, bandes dessinées, manuels de cuisine...). Malgré ce qu'on peut croire et ce qu'on dit parfois, les fictions plurielles sont mêmes entrées à l'université. Des thèses de doctorats entières leur sont consacrées, certains cours les abordent, plusieurs livres

scientifiques s’y intéressent. Pourtant, peu de monographies semblent donner des informations basiques, des clés de lecture élémentaires, des pistes d’analyse scientifiques de ces séries.

Cet ouvrage tente de combler ce vide en proposant plusieurs angles d’attaque du phénomène. En effet, analyser les séries télévisées, cela signifie en décoriquer le récit et la sérialité (chapitre 3) et les personnages (chapitre 4). Mais au-delà de ces types d’examen qui paraissent évidents, il est également essentiel de replacer ces fictions dans leur contexte. C’est pourquoi des chapitres sont également consacrés à l’histoire des séries américaines (chapitre 1), à leur production et à leur programmation (chapitre 2), aux études de réception (chapitre 5). Cette deuxième édition intègre les derniers développements des médias, les nouvelles habitudes de production, les complexités narratives inédites, mais aussi les récentes avancées de la recherche. La bibliographie a été complètement revue : plus de cent références ont été ajoutées. Plusieurs sections ont été créées, elles renseignent les revues scientifiques spécialisées, les numéros spéciaux de revues scientifiques, les collections dédiées aux séries télévisées. Quand on constate à quel point la recherche, notamment francophone, sur les séries s’est développée, on pourrait se demander si ce champ scientifique n’atteint pas, lui aussi, un “peak”.

Deux points de vue un peu décalés terminent toujours ce volume. Ils n’ont pas pris une ride. Le chapitre 6 développe la notion de récit cumulatif, comment la narration gère le temps (le passé, le présent et le futur du personnage) et la mémoire. Ce texte croise des données se rapportant à pratiquement tous les chapitres précédents dans une perspective très anglo-saxonne assez peu commune en francophonie. Le dernier chapitre ausculte les liens entre fiction et réalité. Cependant, bien plus que de débusquer les moindres citations d’événements s’étant “réellement passés” dans les épisodes, cette section également parle du récit, des personnages, de la production, des publics. Au départ d’un thème qui peut paraître particulier et précis, se tisse une réflexion sur nos rapports aux séries qui constitue finalement une magnifique conclusion à ce livre.

Le lecteur attentif remarquera rapidement que plusieurs thèmes reviennent régulièrement dans les différentes parties. Le *crossover* par exemple – cette technique qui consiste à croiser les univers de deux séries par l’échange de personnages – est situé historiquement (chapitre 1), est discuté dans son lien à la programmation et à la fidélisation du spectateur (chapitre 2), est examiné sous l’angle des formes sérielles (chapitre 3). Le constat est identique pour les *cliffhangers*, la multiplication des personnages, certaines questions liées aux publics, l’effet d’agenda, etc. C’est le défaut, mais surtout l’intérêt d’un croisement interdisciplinaire. De chapitre en chapitre, il paraît évident que “tout est lié”. Surtout, il apparaît que la véritable compréhension de ces fictions et des éléments qui les composent est nécessairement complexe (dans le sens de la “pensée complexe” d’Edgar Morin). Le *crossover* est évidem-

ment d'abord une manière de transférer un public d'une série qui marche vers une fiction plus problématique. Ce qui est un réflexe marketing a cependant des incidences formelles (le jeu sur les formats) et narratives (la création d'univers narratifs globaux), par exemple. Dès lors, la véritable dimension des séries télévisées – leur créativité, leur dynamisme, leur complexité – se dégage au fur et à mesure, par l'agglomération des perspectives développées par les différents spécialistes qui ont accepté de collaborer à ce livre.

La dernière phrase du dernier chapitre se clôture par des points de suspension. C'est assez symbolique. Tout n'est pas dit dans ces quelques pages. Il manque certainement un historique de la production européenne, une analyse de l'esthétique télévisuelle (de l'image, du son, du montage), une réelle plongée dans les stéréotypes et les représentations sociales, une approche des génériques et probablement bien d'autres perspectives. Le choix s'est porté sur les matières qui semblaient essentielles à une première rencontre avec cet objet de recherche. La sélection émane également des questions les plus récurrentes auxquelles nous sommes confrontés dans nos auditoriums.

Ce livre s'adresse aux personnes qui souhaitent étudier les séries télévisées et acquérir les connaissances de base. Cela regroupe un ensemble assez hétérogène de personnes. Les étudiants sont les premiers concernés, ceux de baccalauréat qui débutent dans le domaine, mais également ceux qui sont en master et qui n'auraient pas pu suivre de cours sur le sujet. Les enseignants de secondaires ou les animateurs culturels pourraient aussi y trouver matière à alimenter des séquences de cours ou des animations sur les séries télévisées.

En définitive, ce sont surtout les préjugés que nous aimerions casser. Les séries ne datent pas de *Friends* ou *Desperate Housewives*, ni même de *Dallas*. Les séries ne sont pas des "bouche-trous" qu'on diffuse à défaut d'autre chose. Les séries ne sont pas de simples répétitions formelles et narratives. Les séries ne présentent pas que des personnages stéréotypés. Les séries ne lobotomisent pas les téléspectateurs. Les séries ne sont pas de la sous-culture.



CHAPITRE 1

Histoire des séries télévisées

Marjolaine BOUTET

1. Les années 1950, premier âge d'or des séries télévisées	12
2. Les années 1960 et 1970 : l'âge classique	22
3. Des années 1980 aux années 2000, le nouvel âge d'or des séries télévisées américaines	31
4. Conclusion et perspective : Peak TV et post-télévision	44

Nous allons ici traiter uniquement de l'histoire des séries ¹ télévisées américaines, pour des raisons de cohérence, et parce que les séries télévisées américaines dominent et influencent le reste de la production audiovisuelle mondiale. Cet article n'a aucune prétention d'exhaustivité, mais cherche simplement à dégager les grandes tendances de chaque période. Faire l'histoire des séries télévisées américaines, c'est certes retracer l'évolution des grands genres, faire l'histoire technique de ce média et de la façon de le regarder, mais c'est aussi forcément faire l'histoire de la société et de l'opinion publique aux États-Unis, sans oublier l'histoire des chaînes de télévision elles-mêmes, des hommes et des femmes qui ont créé ces programmes. Cette histoire sera présentée de façon chronologique des années 1950 jusqu'à nos jours. Pour chaque décade, seront mis en évidence les genres, les chaînes, les phénomènes culturels, "spectatoriaux" et sociaux les plus marquants.

1. Par facilité lexicale et typographique, le mot "série" sera utilisé dans le sens général, désignant toutes les fictions plurielles de la télévision, qu'elles soient des séries ou des feuilletons. Stéphane Benassi revient, dans le chapitre 3, sur cette ambiguïté sémantique.

1. Les années 1950, premier âge d'or des séries télévisées

En Occident, la télévision devient un média de masse dans les années 1950. C'est aussi à cette période que les programmes de télévision commencent à être enregistrés, laissant des documents pour l'historien et l'archéologue des médias. Cette décennie est considérée comme un "premier âge d'or" car, se détachant du théâtre et de la radio filmés, producteurs et scénaristes inventent les canons de la sitcom, du policier, du western et du fantastique propre au médium télévisuel.

1.1 La télévision, nouvelle frontière créative

1.1.1 La télévision, média de masse aux États-Unis

Les séries télévisées se développent en même temps que le média télévision lui-même. Or, c'est d'abord aux États-Unis que la télévision devient un média de masse. C'est donc dans ce pays que les premières séries télévisées voient le jour, se diversifient et se standardisent.

En effet, si presque tous les pays industriels avaient expérimenté la transmission simultanée de son et d'image pendant l'entre-deux-guerres, ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que les postes de télévision sont mis sur le marché, et c'est d'abord aux États-Unis, pays le moins détruit par ce conflit planétaire, que le "petit écran" entre dans le quotidien des ménages.

Dès 1952, un tiers des foyers américains est équipé d'un poste de télévision. Il faut attendre la deuxième moitié des années 1950 pour que la télévision s'impose dans la majorité des pays d'Europe occidentale, et même le milieu des années 1960 dans le cas de la France.

Tableau 1 – L'implantation de la télévision aux États-Unis

Année	Nombre de postes de télévision	Pourcentage des foyers ayant la télévision	Nombre d'émetteurs de télévision
1946	20 000	0,02	6, dans 4 villes différentes
1947	44 000	0,04	18, dans 11 villes
1948	350 000	0,66	30, dans 29 villes
1949	1 million	2	69, dans 57 villes
1950	3,9 millions	8,1	104, dans 65 villes
1951	10,3 millions	21,5	107, dans 65 villes
1952	15,3 millions	32	108, dans 65 villes

Année	Nombre de postes de télévision	Pourcentage des foyers ayant la télévision	Nombre d'émetteurs de télévision
1953	20,4 millions	42,5	198, dans 241 villes
1954	28,5 millions	59,4	380, sur l'ensemble du territoire
1955	30,5 millions	64	458, sur l'ensemble du territoire

1.1.2 Des liens étroits entre radio et télévision

Le paysage audiovisuel américain présente une deuxième particularité par rapport aux autres pays occidentaux. L'État ne s'empare pas de ce nouveau média, les grandes chaînes de télévision sont donc des entreprises privées, et le plus souvent des stations de radio qui se diversifient en proposant désormais de l'image en plus du son. C'est le cas des trois chaînes de télévision "historiques" (ou *networks*) : ABC, CBS et NBC². Ces stations de radio nationales décident dès 1944 de se lancer dans l'aventure de la télévision. Ce lien étroit entre radio et télévision a une influence déterminante sur la naissance des premières séries télévisées américaines.

En effet, les premiers programmes télévisés que les *networks* proposent au public américain sont tout naturellement leurs programmes radiophoniques filmés : on ajoute simplement l'image au son. Dans un premier temps, les producteurs n'imaginent pas de contenus spécifiques pour ce nouveau médium. Dès 1946, NBC offre à son public (une centaine de milliers de New-Yorkais) la retransmission télévisée de rencontres sportives, et notamment de matches de boxe, dans une émission sponsorisée par Gillette et appelée *The Gillette Cavalcade of Sports*, ainsi que la première grande émission de variétés, *Hour Glass*, animée par Helen Parrish et qui mêle sketches comiques et numéros musicaux. Tous les dimanches soirs, la chaîne diffuse également une heure de "théâtre filmé", avec soit des pièces du répertoire soit des pièces écrites spécialement pour la télévision, *The Kraft Television Theater*. La grille de programmes proposée par CBS est très similaire, avec en particulier l'émission de variétés la plus regardée aux États-Unis entre 1948 et 1951 : *The Texaco Star Theater*. Derrière ces deux chaînes-leader, DuMont se spécialise dans des programmes "à faible coût" comme des conseils destinés aux femmes au foyer ou bien de simples "récits filmés" à destination du jeune public. À l'époque, ABC a encore beaucoup de difficultés à produire ses propres émissions.

Très vite, les *networks* se rendent compte de l'intérêt économique des fictions plurielles face à des émissions événementielles (type rencontre sportive

2. Entre 1946 et 1956, il existe également la chaîne de télévision DuMont, mais celle-ci ne survit pas à la concurrence acharnée de ses trois concurrentes. Jusqu'à aujourd'hui, DuMont est la seule chaîne hertzienne américaine à avoir purement et simplement disparu (disparition d'autant plus définitive que la plupart de ses archives ont été détruites dans les années 1970). Pour plus d'informations sur les *networks*, voir le chapitre suivant.

exceptionnelle ou pièce de théâtre filmée), car les séries permettent de fidéliser l'audience de semaine en semaine, de créer un rendez-vous avec les téléspectateurs, et ainsi garantissent aux annonceurs publicitaires une audience à peu près certaine (ce qui permet de fixer un prix pour la diffusion de leur publicité à un moment précis). Ainsi, au cours des années 1950, la grille de *prime-time* (qui commence alors à 19h et se termine à 23h) se remplit de séries tandis que les émissions de variété et autres "unitaires" se font plus rares.

De l'importance de la publicité

La télévision américaine étant dès son origine un média commercial privé, et un média de masse dans une société en plein boom économique et démographique, les chaînes de télévision ne génèrent de recettes que grâce à la publicité qui devient omniprésente sur le petit écran au cours de la décennie 1950 : on passe de programmes sponsorisés par une grande marque à la multiplication des coupures publicitaires. Dès 1954, les recettes générées par la télévision dépassent celles de la radio, et en 1959, les recettes publicitaires de la télévision représentent le double de celles de la radio (1,1 milliard de dollars contre 500 millions).

Comme les émissions de radio, les programmes télévisés américains commencent dès l'origine à l'heure fixe ou à la demi, et la *Federal Communications Commission* (cf. l'encadré *infra*) donne le droit aux chaînes de télévision d'inclure huit minutes de publicité par demi-heure de programme, deux de ces minutes devant être réservées aux annonceurs locaux. Cela laisse donc vingt-deux minutes "disponibles" par demi-heure pour les concepteurs de programme. En ce qui concerne les séries télévisées américaines, les scénaristes intègrent très tôt (dès la fin des années 1950) la coupure publicitaire à leur écriture, découpant leurs intrigues en actes scandés par la publicité.

Les premières *sitcoms* télévisées sont elles aussi des émissions qui existaient à la radio. Dès les années 1940, on commence simplement à les filmer depuis les studios radiophoniques de la côte Est ou de la côte Ouest. L'intrusion de la caméra a pour effet de simplifier le récit et la mise en scène. Les intrigues se resserrent sur la famille nucléaire et un très petit nombre de personnages secondaires. Les scénaristes font disparaître la multitude de cousins éloignés aux accents et mœurs exotiques qui peuplaient les versions radiophoniques (cousins parfois joués par le même acteur). Qu'elles mettent en scène un

couple de jeunes mariés WASP de Manhattan (*Mary Kay and Johnny*³), une famille juive du Bronx (*The Goldbergs*), des Norvégiens de San Francisco (*Mama*), des Irlandais de Los Angeles (*Life of Riley*) ou même des Afro-Américains ultra-stéréotypés de Harlem (*Amos "n" Andy*), toutes ces *sitcoms* parlent à la fois des petits conflits familiaux quotidiens, mais aussi des changements sociaux en cours dans la société américaine de l'après-guerre (baby-boom, élévation du niveau de vie, naissance de la société de consommation, de la publicité, de l'électroménager, des supermarchés) et de la persistance de la ségrégation, des préjugés, des frustrations, des inégalités, du racisme et de la diversité culturelle au sein de la classe moyenne en plein essor. Enfin, toutes ces séries ont pour personnage principal une femme, interprétée généralement par une actrice d'âge mûr, pleine d'énergie, de charisme et de franc-parler.

Contrairement aux émissions de variétés, aux pièces de théâtre télévisées et aux émissions sportives, le domaine de la comédie à la télévision apparaît tout de suite comme le domaine des femmes, et c'est d'ailleurs une femme, Lucille Ball, qui crée la première série télévisée proprement dite, innovant radicalement par rapport aux simples émissions de radio filmées proposées jusqu'alors.

1.2 L'invention de nouveaux types de récits

1.2.1 L'extravagante Lucy : première série de l'âge d'or télévisuel

L'extravagante Lucy est une série révolutionnaire à de multiples niveaux. Inspirée, comme la plupart des fictions télévisées des années 1950, d'une *sitcom* radio centrée sur un couple intitulée *My Favorite Husband*, avec une femme de caractère comme personnage central, *L'extravagante Lucy* est produite par une maison de production indépendante fondée dès 1948 par les deux acteurs principaux de la *sitcom*, Lucille Ball et Desi Arnaz, mariés à la ville comme à l'écran. Sur le fond, *L'extravagante Lucy* ne diffère pas des autres *sitcoms* conjugales précédemment citées, car les gags et les intrigues tournent essentiellement autour des rapports hommes/femmes et des désirs contrariés de Lucy, femme au foyer californienne qui rêve de travailler à l'extérieur. En revanche, sur le plan formel, Lucille Ball, actrice et productrice de radio ayant toujours rêvé de percer au cinéma, invente véritablement les codes de la *sitcom* télévisée : c'est elle qui impose à CBS de tourner la série à Hollywood plutôt qu'à New York. Elle sait aussi tirer parti de tous les atouts qu'offre la Mecque du cinéma américain.

C'est elle qui a l'idée de tourner sur film, plutôt que de jouer en direct (et donc deux fois par soir pour les deux côtes américaines séparées par 3 heures de déca-

3. Le titre produit dans le texte est le titre français quand il existe, sinon c'est le titre américain qui est utilisé. À la fin de l'ouvrage, un index des fictions citées reprend le titre français, le titre américain, la chaîne de production et l'année de diffusion.

lage horaire). Elle demande à son ami le chef opérateur oscarisé Karl Freund de mettre au point un système d'éclairage à angles multiples qui permet de minimiser les ombres et donc de filmer une même scène sous plusieurs angles, en faisant tourner trois caméras en même temps sur le plateau. Enfin elle fait adapter le petit studio de Los Palmas Avenue pour accueillir un public de trois cents personnes dont les réactions sont enregistrées et incluses dans le montage sonore final. Outre l'influence de la radio, cette série télévisée bénéficie donc aussi d'éléments empruntés au théâtre et au cinéma. C'est ce mélange si particulier qui permet à *L'extravagante Lucy* de véritablement "sortir du lot", devenant le programme le plus regardé par les Américains entre 1953 et 1957 et marquant durablement l'histoire des séries télévisées et la façon de fabriquer des *sitcoms*.

Le fait de filmer sur pellicule permet aussi la conservation des épisodes, et donc leur revente ou leur rediffusion sur d'autres chaînes ou à d'autres horaires. Au cours des années 1950, toute la production télévisuelle quitte progressivement la côte Est pour la côte Ouest et adopte ces nouvelles méthodes de réalisation. C'est au cours de ce "premier âge d'or" que naissent les autres grands genres en matière de série télévisée, mettant en place des codes et des formes qui vont rester pour ainsi dire inchangés au cours des deux décennies suivantes.

Les âges d'or de la télévision américaine

Le premier âge d'or de la télévision

Les spécialistes de la télévision parlent d'"âge d'or" de la télévision américaine pour désigner les années 1950, période où les programmes télévisés se sont véritablement détachés des programmes radiophoniques, utilisant les techniques du cinéma pour créer de nouveaux objets proprement télévisuels à Hollywood (et non plus dans les studios de radio), et créant les grands genres de la fiction télévisée : la *sitcom* avec *L'extravagante Lucy*, le drame policier avec *Dragnet*, la science-fiction avec *La quatrième dimension*, mais aussi les grandes anthologies dramatiques comme *Kraft Television Theatre*, les anthologies policières comme *Alfred Hitchcock présente*, ou encore les premiers programmes destinés au jeune public avec *Disneyland* sur ABC. Tous ces programmes ont été reconnus par la critique comme des "classiques", innovants et de grande qualité, révélant de grands scénaristes (Rod Serling, Paddy Chayefsky, etc.) et de grands acteurs (Robert Redford, Steve McQueen, Clint Eastwood, etc.), marquant l'histoire et la mémoire de la télévision davantage que les programmes produits dans les années 1960 et 1970.

Le deuxième âge d'or de la télévision

Cette expression provient du titre de l'ouvrage de Robert Thompson (*Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*) paru en 1997 et qui identifiait les années 1980 comme un "deuxième âge d'or" de la télévision. Contrairement au "premier âge d'or", cette désignation ne fait pas l'unanimité auprès des spécialistes. Il est en effet indéniable que les années 1980 et le début des années 1990 ont vu apparaître de nouvelles formes de narration dans les séries télévisées, avec l'apparition des séries chorales, des *night-time soaps*, des lignes narratives qui se prolongent de plus en plus systématiquement d'un épisode à l'autre (en particulier dans les *night-time soaps* qui se développent alors sur le modèle de *Dallas*, mais aussi dans certaines séries policières et médicales), des séries innovantes en termes de narration et/ou de réalisation comme *Capitaine Furillo*, *St Elsewhere*, *Clair de lune* et *Twin Peaks*. Les séries télévisées des années 1980 ont également permis, comme celles des années 1950, de révéler de grandes stars du cinéma comme Tom Hanks, Bruce Willis, ou Michael J. Fox et de grands scénaristes comme Steven Bochco, Gene Roddenberry ou Norman Lear.

Toutefois, ces quelques séries innovantes demeuraient des raretés isolées – et souvent ignorées de la majorité du public – dans la masse de la production télévisée des années 1980, et les séries des années 1990 ne peuvent pas être considérées comme "moins bonnes" ou "moins intéressantes" que celles de la période précédente.

Un troisième âge d'or ?

La même question se pose pour les années 2000, célébrées par certains critiques (et beaucoup de spécialistes en marketing) comme un "troisième âge d'or", avec des séries comme *Les Soprano*, *Six Feet Under*, *24 heures chrono*, *Lost*, etc. La rupture avec les années 1990 est plus que douteuse, car cette décennie est riche de séries innovantes acclamées par la critique (*Ally McBeal*, *Oz*, *Buffy contre les vampires*, *Sex and the City*, etc.). Si les années 2000 ont vu l'apparition de feuilletons de *prime-time* qui n'appartiennent pas au genre du *soap opera* (comme *24 heures chrono*, *Lost* et *Prison Break*), l'explosion de séries politiquement incorrectes sur les chaînes câblées et des réalisations de meilleure qualité à la suite du phénomène *Les Soprano* ont incontestablement changé la place des séries au sein du champ culturel. Au-delà des questions de posture et de réception, il semblerait plutôt que les séries se soient complexifiées de manière relativement continue des années 1980 à la fin des années 2000.



Préface d'Éric Maigret 5
Introduction 7

CHAPITRE 1

HISTOIRE DES SÉRIES TÉLÉVISÉES 11

1. Les années 1950, “premier âge d’or” des séries télévisées 12

- 1.1 *La télévision, nouvelle frontière créative* 12
 - 1.1.1 La télévision, média de masse aux États-Unis 12
 - 1.1.2 Des liens étroits entre radio et télévision 13
- 1.2 *L’invention de nouveaux types de récits* 15
 - 1.2.1 L’extravagante Lucy : première série de l’âge d’or télévisuel 15
 - 1.2.2 Naissance de la série policière 18
 - 1.2.3 Naissance du western télévisé 18
 - 1.2.4 Naissance des séries fantastiques 20

2. Les années 1960 et 1970 : “l’âge classique” 22

- 2.1 *Stabilisation des “formules”...* 22
 - 2.1.1 La pédagogie est l’art de la répétition 22
 - 2.1.2 Des séries faites pour plaire à “l’Américain moyen” 24
- 2.2 *Mais bouillonnement du fond* 25
 - 2.2.1 Les séries et la guerre froide 26
 - 2.2.2 Une société qui se remet en cause 26
- 2.3 *Retour au conservatisme* 30

3. Des années 1980 aux années 2000, le “nouvel âge d’or” des séries télévisées américaines 31

- 3.1 *Des bouleversements technologiques en chaîne* 31
 - 3.1.1 Les années 1980 et la fin de la domination des networks 31
 - 3.1.2 Multiplication des chaînes et éparpillement du public 33

3.1.3 La fin de la « tyrannie du direct »	34
3.2 <i>Bouillonnement créatif et liberté artistique</i>	35
3.2.1 Des récits de plus en plus “addictives”	35
3.2.2 Multiplication des points de vue et mélange des genres	36
3.3 <i>L’abandon du politiquement correct</i>	38
3.3.1 Le moralisme reaganien des années 1980	38
3.3.2 Le pluralisme démocratique des années 1990-2000	39
3.3.3 HBO ou le triomphe du politiquement incorrect	41
4. Conclusion et perspective : Peak TV et post-télévision	44

CHAPITRE 2

PRODUCTION ET PROGRAMMATION DES SÉRIES TÉLÉVISÉES

1. Le secteur télévisuel aux États-Unis	50
1.1 <i>Structures physiques et économiques de la télévision américaine</i> .	50
1.2 <i>Réglementations de la FCC</i>	53
1.3 <i>Le marché publicitaire</i>	55
2. Le cycle de vie d’une série	58
2.1 <i>La création d’une série</i>	58
2.2 <i>La production de la série</i>	59
2.3 <i>Vie(s) et mort(s) d’une série</i>	61
3. La programmation : un art du quotidien	64
3.1 <i>Principes généraux de programmation</i>	64
3.2 <i>L’effet d’agenda</i>	66
4. Les nécessités de la fidélisation	68
4.1 <i>Fidéliser les téléspectateurs d’une série</i>	68
4.2 <i>D’une série à l’autre : univers d’auteur, univers de chaîne</i>	71

CHAPITRE 3

SÉRIALITÉ(S)

1. La fiction plurielle	80
1.1 <i>Complexification des formats</i>	80
1.2 <i>Mise en série et mise en feuilleton : première approche</i>	82

2. La sérialité matricielle : la matrice comme programme esthétique .	83
2.1 <i>Le feuilleton</i>	87
2.1.1 Le feuilleton canonique	88
2.1.2 Le feuilleton sérialisant	93
2.2 <i>La série</i>	96
2.2.1 La série canonique	97
2.2.2 La série feuilletonante	99
3. Du récit sans fin à la fin du récit...	106
4. Sérialité éditoriale (première approche)	110

CHAPITRE 4

LE PERSONNAGE EN SÉRIE

1. Définition	116
2. Le personnage et ses niveaux de signification	117
2.1 <i>Marqueur typologique</i>	117
2.2 <i>Organisateur textuel</i>	118
2.3 <i>Lieu d'investissement</i>	119
2.3.1 Les modalités du marquage	119
2.3.2 Le texte entre production et réception	122
2.3.3 Texte et investissement psycho-affectif	124
2.4 <i>Le modèle de Glaudes et Reuter appliqué aux séries</i>	125
3. Personnage et système de personnages	128
3.1 <i>Le personnage principal</i>	128
3.1.1 Les procédés différentiels	128
3.1.2 Qualification et fonctionnalité, le cœur du personnage	131
3.1.3 Les procédés différentiels appliqués à la télévision	133
3.2 <i>Les héros multiples</i>	137
3.3 <i>Les personnages secondaires</i>	139
3.3.1 Les fonctions du personnage secondaire	139
3.3.2 Hiérarchie des personnages secondaires	141
3.3.3 Personnages secondaires et héros multiples	143
4. Personnage et stéréotype	144
4.1 <i>Le stéréotype</i>	145
4.2 <i>Stéréotype ou type ?</i>	147

4.3	<i>De l'étude concrète des (stéréo)types</i>	149
4.4	<i>Deux exemples : les types policiers et les représentations genrées</i>	152
4.4.1	Les types de policiers	152
4.4.2	Les représentations genrées	153
4.4.3	Types et organisation des systèmes de personnages	155
5.	Personnage et culture populaire	156
5.1	<i>Le personnage du roman populaire...</i>	157
5.2	<i>... et son jumeau de télévision</i>	159

CHAPITRE 5

COMMENT ANALYSER

LES PUBLICS DES SÉRIES TÉLÉVISÉES ?	163
---	-----

1.	De la masse manipulée aux publics actifs de la télévision	164
1.1	<i>Les notions de "foule" et de "masse"</i>	164
1.2	<i>Les "effets limités" des médias de masse sur les individus</i>	166
1.3	<i>L'individu prisonnier de sa position dans l'espace social</i>	167
1.4	<i>Les Cultural Studies</i>	167
1.5	<i>Public ou audience</i>	170
2.	Les techniques d'enquête pour analyser les publics de la télévision	170
2.1	<i>Les observations de téléspectateurs</i>	171
2.2	<i>Les entretiens avec les téléspectateurs</i>	173
2.2.1	Les entretiens individuels	174
2.2.2	Les entretiens collectifs	175
2.3	<i>Les questionnaires distribués aux téléspectateurs</i>	176
3.	Enquête auprès des publics français de séries télévisées policières américaines	177
3.1	<i>Méthodologie</i>	178
3.2	<i>Résultats de l'enquête</i>	180
3.2.1	Les séries télévisées policières comme objet de divertissement	180
3.2.2	La fonction pédagogique des séries télévisées policières	182
3.2.3	Les personnages, au cœur du processus de fidélisation	184
3.2.4	La nécessité d'une histoire captivante	186
3.2.5	La prise en compte du contexte de l'activité télévisuelle	187

CHAPITRE 6
RÉCITS CUMULATIFS
ET ARCS NARRATIFS 195

1. Quelques remarques préliminaires concernant la narration sérielle	196
1.1 <i>La conception constructiviste de la narration</i>	196
1.2 <i>Récits et modèle de télévision</i>	197
1.3 <i>Déconstruction de la programmation</i>	200
2. « Blessures du passé » et autres nouvelles questions plus importantes	202
2.1 <i>Les traumatismes des personnages</i>	202
2.2 <i>L'arc narratif</i>	205
3. Familier de docteur Grey ou perdu dans <i>Lost</i> ? Deux manières de fidéliser le téléspectateur	206
4. Conclusion	207

CHAPITRE 7
SÉRIES TÉLÉVISÉES ET “RÉALITÉS” :
LES IMAGINAIRES SÉRIELS À LA POURSUITE DU RÉEL 209

1. Prologue destiné à éviter quelques confusions	210
2. La télévision et le réel : une proximité constitutive	212
3. Fiction et réalité	213
4. Séries et réalités de la production	217
5. Séries et réalités sociales	219
6. Séries et réalités des publics	224
7. Conclure : la série et le temps	227

Glossaire	229
Bibliographie	239
Webographie	257
Index des auteurs	263
Index des fictions plurielles	267
Présentation des auteurs	275

Décoder les séries télévisées

Il suffit d'allumer son petit écran pour s'en rendre compte : **les séries télévisées monopolisent les chaînes**. Présentes dans la grille des programmes et objets de discussion dans la presse depuis les années 1950, elles sont devenues récemment un phénomène majeur, passionnant autant les **télespectateurs** que les **scientifiques**, qui en ont fait un sujet de recherches à part entière.

Transdisciplinaire, l'ouvrage aborde **l'histoire, la production et la programmation, la sérialité, le personnage et la réception** : chaque aspect est analysé par un spécialiste qui illustre son propos par de **nombreux exemples** empruntés aussi bien aux séries actuelles (*House of Cards, Game of Thrones, The Good Wife...*) qu'à d'autres plus anciennes (*Ma sorcière bien-aimée, Dallas, Buffy contre les vampires...*). Les deux derniers chapitres proposent des réflexions sur la **gestion du temps** de ces récits audiovisuels et la **question de la réalité**. L'ouvrage **dépasse la simple « étude de texte »** et met en connexion le contenu des séries avec leur histoire et celle de leur format, leurs producteurs, leurs télespectateurs et les recherches majeures qui se succèdent depuis plus de quarante ans.

Ce **manuel de référence** fournit des outils pour que chacun puisse appréhender les séries à partir d'une **grille d'analyse efficace et scientifique** afin de mieux les comprendre et de les décoder avec davantage de **sens critique**.

Cet ouvrage s'adresse aux étudiants et enseignants en communication ainsi qu'aux animateurs culturels ou d'éducation aux médias.



Sarah Sepulchre est docteure en Sciences sociales et professeure à l'Université catholique de Louvain (Belgique). Membre du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les cultures et les arts en mouvement (Gircam), ses activités de recherche portent principalement sur la culture médiatique et l'analyse des médias. Elle s'intéresse également aux questions de représentation et de genre.

Avec les contributions de Séverine Barthes, Stéphane Benassi, Marjolaine Boutet, Laurence Doury, Jean-Pierre Esquenazi, Ursula Ganz-Blaettler.

ISBN 978-2-8073-0817-6



deboeck **B**
SUPÉRIEUR

www.deboecksuperieur.com

Dans le cadre du nouveau
Système Européen de Transfert
de Crédits (E.C.T.S.), ce manuel
couvre en France le niveau:

Licence 1-2-3, Master 1-2.

En Belgique: Licence 1-2-3, Master 1-2

En Suisse: Bachelor, Master

Au Canada: Baccalauréat, Maîtrise

L 1-2-3

M 1-2

D