

L'inventivité à la chaîne

Formules des séries télévisées

Jean-Pierre Esquenazi

Université de Lyon II

Après avoir énuméré les difficultés concernant l'étude des séries télévisées, l'auteur montre comment le principe sériel de la télévision dérive de la généralisation du cinéma : la télévision a raffiné le postulat de la production de films à partir d'un univers de référence en concentrant le travail inventif dans la création d'une formule, suivie d'épisode en épisode. Il propose donc de faire converger l'effort théorique sur l'étude de la production de formules. Il met à l'épreuve ce projet sur les séries Colombo, Miami Vice et Law and Order.

1. De la difficulté d'étudier les séries

La télévision est partie prenante de nos vies publiques mais surtout de nos vies privées ; les récepteurs se sont installés dans nos salons et dans nos chambres. Aussi les formes infiniment variées de la consommation télévisuelle sont, chacune d'entre elles, intensément marquées par des liturgies personnelles ou des cérémonies domestiques. La volonté des différentes chaînes de s'adapter à ce mode particulier de réception les a conduit à privilégier la sérialité comme le moyen le plus sûr de toucher le téléspectateur : la régularité sérielle répond assez justement à notre ritualité domestique. Très naturellement une grande part de l'inventivité des téléastes s'est concentrée sur ce type sériel de programmes. J'ai développé et expliqué cette thèse dans un texte précédent (Esquenazi, 2002a) et je me permettrai de demander ici au lecteur de l'accepter au moins pour un moment.

Dans cette hypothèse, il devient important de rendre compte de la production de séries, témoignage décisif de l'originalité de la création télévisuelle. Malheureusement, le travail reste en grande partie à faire ; il est vrai que les obstacles sont nombreux. Dans un livre classique, Robert Allen (1985 : 13-18) énumère les principales difficultés. L'une d'entre elles est liée au statut usuel de l'œuvre en Occident qui doit, pour être admise en tant que telle, être attachée à un nom propre représentant un auteur ; or la série télévisée se présente comme un produit anonyme dont l'origine semble être « les industries culturelles ». J'ai tenté dans un autre texte (Esquenazi, 2002b) de répondre à ce préjugé

en montrant qu'une série télévisée, comme tout autre ouvrage original, est le produit du rapport entre certains hommes porteurs de projets et des milieux sociaux, ou plus exactement de la façon dont ces hommes arrivent à se situer dans ces milieux. Dans la mesure où les séries sont un point décisif de la production télévisée, la concurrence dans le champ de la production de séries est considérable et les téléastes, souvent producteurs-scénaristes, sont presque contraints d'inventer sans cesse de nouvelles solutions sérielles.

La seconde des difficultés mentionnée par Robert Allen concerne la délimitation de la matière de l'étude. Si les tableaux, les partitions musicales, les films constituent en général des objets qu'il est facile de borner, les séries télévisées semblent s'étendre à l'infini. Comment s'attaquer à une description exhaustive de la centaine d'épisodes que compte par exemple *Hill Street Blues*? En outre, certaines séries communément appelées *soap operas* manquent de la clôture dont bénéficient les séries policières : si un épisode de *Mannix* ou de *Columbo* se conclut de façon narrativement claire, ceux de *Dynasty* ou de *Coronation Street* s'achèvent uniquement parce que l'heure du programme suivant est arrivée. Comme y insiste Allen, ce manque de définition paraît rendre impossible l'analyse formelle de l'objet série télévisée parce que le vocabulaire de l'esthétique traditionnelle devient inutilisable (p. 14).

Je ne veux pas discuter ici la question de savoir si les séries télévisées sont de l'art ou non : cette question qui m'obligerait à me demander ce qu'est exactement « l'art » est trop complexe pour le présent texte. Je voudrais seulement montrer qu'il est possible d'étudier les objets sériels de la télévision d'une façon qui permette d'apprécier leur inventivité narrative, esthétique et culturelle. De cette façon, l'on pourra examiner l'objet série télévisée comme on le fait d'autres objets sémiotiques candidats à une appréciation esthétique. Je poursuivrai donc la réflexion entamée par Robert Allen en montrant que le travail d'abord mercantile des industries télévisuelles aboutit à la constitution d'artefacts parfaitement aptes à jouer un rôle culturel aussi important que certains films ou tableaux relevant du champ artistique.

Il est vrai que les hypothèses que je vais proposer sont inspirées par l'observation du domaine américain. L'histoire de la production française de séries, marquée par le monopole public, le dédain intellectuel vis-à-vis de la télévision et de son public, n'est pas comparable avec l'histoire américaine, même si depuis 1986 on peut noter de notables convergences. Cependant le fait sériel impose à la production française des règles identiques à celles que doit observer la production américaine. Un peintre qu'il soit américain ou français doit appliquer des matières colorées sur une toile, même si chacun le fait de façon différente : tout producteur de séries doit confectionner un ensemble de films à la fois autonomes et suffisamment analogues pour qu'on appelle l'ensemble une « série ». Aussi est-il possible que la référence à la sérialité américaine de mes propositions n'entache pas leur généralité.

2. Genres et séries

Le cinéma classique hollywoodien reposait sur la notion de genre. Rick Altman (1992, 1998) a montré comment celle-ci était à la fois un outil essentiel de la production en diminuant considérablement les coûts de production, et un moyen primordial de la communication des Majors avec le public en offrant un moyen simple de présentation des produits. Le travail de constitution et de renouvellement des genres était une des préoccupations constantes des responsables de la production. En outre l'existence des genres représentait pour les cinéastes une matière première sur laquelle pouvait s'exercer leur inventivité : même un film unique et insolite comme *Vertigo* trouve sa source dans l'utilisation hitchcockienne des schémas du film noir comme j'ai pu le montrer (Esquenazi, 2001). J'ai proposé dans cet ouvrage de définir le genre par la notion de paysage ontologique. Un genre est associé à un ensemble de décors, d'actions, de personnages eux-mêmes liés à des formes de mise en scène et de point de vue. La combinaison entre un style d'existence et un style de représentation compose une sorte de réservoir où les cinéastes peuvent puiser pour générer un monde spécifique.

Quand la télévision est arrivée, elle a « naturellement » utilisé le principe générique pour sa propre production. Cependant les caractéristiques de la diffusion télévisuelles ont infléchi en deux points au moins les normes cinématographiques. La taille de l'écran et les budgets consacrés aux fictions télévisuelles ont conduit les responsables à abandonner la production des genres trop dispendieux (comme il était toujours possible de diffuser des films, ce n'était pas là abandonner la programmation de ces genres). D'autre part l'importance quantitative du public télévisuel féminin a incité les responsables à donner de plus en plus d'importance aux genres mélodramatiques dont ce public est supposé gourmand. Aussi les genres fictionnels du cinéma ont été réduits par la télévision à deux grands types. Le premier peut être résumé par le terme « d'aventure » ; s'appuyant sur les genres cinématographiques policier, fantastique, de science-fiction, il donne lieu à l'élucidation par le héros d'un mystère, ce qui va en général de pair avec l'élimination d'un « méchant ». Le second exploite les leçons du roman sentimental et du « film de femmes » pour narrer les affaires romanesques d'une communauté le plus souvent familiale ; il est essentiellement constitué par les commentaires sans fin suscités par des émotions et des sentiments éprouvés ou observés. On l'a rapidement dénommé du terme de *soap opera*, à la fois ironique (« opéra ») et réaliste (les premières productions étaient sponsorisées par des fabricants de savon).

Cependant l'élément décisif tient à l'émergence du concept de série qui constitue une radicalisation de celui de genre nécessaire à la production télévisuelle. L'idée sérielle ne gomme pas l'idée générique mais elle occupe le devant de la scène à sa place. La raison de ce déplacement d'accent résulte sans doute de la maîtrise de la diffusion dont bénéficie la télévision. Les spectateurs d'un même film se répartissent dans le

temps d'une façon qui ne peut pas être complètement contrôlée. Au contraire les téléspectateurs sont rassemblés le même jour à la même heure pour voir le même programme. Les *Networks* peuvent fixer des rendez-vous avec leurs publics d'une façon régulière : un programme peut être identifié avec une case horaire hebdomadaire spécifique. L'idée d'une programmation sérielle est alors susceptible de naître. En particulier celle de fiction sérielle, ce qu'on appelle communément « série ».

La notion de série télévisée se situe finalement entre celle de genre et celle de film : elle suppose comme la première un ensemble d'objets autonomes mais implique comme la seconde l'unité d'un produit unique. On parle de la série *Columbo*, qui comprend pourtant 45 épisodes différents tournés entre 1971 et 1978. Mais l'unité d'une série ne consiste pas seulement en un ensemble de traits concrets comme le sont ceux d'un tableau ou d'un film ; c'est la définition d'une *formule* virtuelle, prête à être actualisée dans chacune des manifestations de la série, qui détermine une cohérence sérielle. Certains éléments de la formule sont fixes et d'autres soumis à variation. Ce ne sont pas toujours les mêmes traits qui restent constants : *Columbo* n'est pas imaginable sans l'acteur Peter Falk et *Dallas* ne peut pas être séparé de Larry Hagman, l'interprète de J. R. Par contre ce ne sont pas les personnages qui sont stables dans *Law and Order (New York District est le titre français)* : c'est la rigueur narrative de sa formule qui constitue l'élément régulier de la série et qui a permis de remplacer progressivement chacun des acteurs jouant les rôles principaux.

La série télévisée est l'héritière de la politique générique des studios hollywoodiens, dans la mesure où elle répond aux mêmes objectifs d'économie et de communication. Elle déplace cependant plusieurs aspects très importants de la production. En particulier, *elle concentre le travail inventif dans la création de la formule* ; celle-ci, qui doit être d'une grande précision, laisse peu de marge de manœuvre à ceux qui la mettront en œuvre. Ainsi s'explique le fait, scandaleux pour tous ceux qui veulent transférer les modalités de l'inventivité cinématographique à la production télévisuelle, que les réalisateurs de chacun des épisodes soient interchangeable.

Notre principale proposition méthodologique concerne donc *l'association d'une série avec une formule* ; celle-ci est constituée par l'ensemble des traits qui définissent l'armature de chaque épisode de la série. Le chercheur en séries télévisées doit, selon nous, rendre compte d'abord de l'invention, de l'instauration et de la concrétisation de formules. Le problème n'est pas nouveau. Les musicologues qui étudient les « variations Diabelli » de Beethoven ou les innombrables versions d'un même motif de jazz se trouvent devant une difficulté identique : il s'agit d'identifier la matrice qui permet de reconnaître un ensemble d'objets comme relevant de variations analogues autour d'un même thème.

3. Les formules sérielles : un programme de recherche

Résumons nos propos. Déterminés à définir l'objet « série télévisée » d'une façon qui permette d'en apprécier l'inventivité esthétique et narrative, nous avons d'abord constaté ce que la sérialité télévisée devait à la généricité cinématographique. Celle-ci était engagée dans une invention continue de genres nouveaux par mélanges ou mutations de genres anciens ; la télévision s'est au contraire concentrée autour de deux genres, le mélodrame et l'aventure surtout policière ou fantastique¹. Mais elle a innové en créant un type nouveau de produit, la série : celle-ci est à la fois moins qu'un genre et plus qu'un film ; définie par une *formule* qui l'inscrit à l'intérieur d'un genre tout en spécifiant le processus de chacun de ses épisodes, elle institue une formidable rationalisation de la production de fictions télévisuelles et crée le premier équivalent narratif du genre musical des variations².

Si l'on veut fonder l'étude scientifique des séries, les problèmes qui se posent sont d'ordres différents. Énumérons-les.

1) Le premier concerne la découverte des formules. L'expérience acquise dans l'étude des genres peut être profitable. Admettons avec Rick Altman (1992) qu'un genre peut être défini par l'alliage d'un ensemble de traits sémantiques et d'un ensemble de traits syntaxiques, alliage que l'on peut présenter sous les cinq rubriques du milieu, de la gestuelle et des actions, de la syntaxe, du point de vue et du chronotope (Esquenazi, 2001 : 93-94). On peut alors admettre qu'une formule est constituée par *la singularisation d'un paysage ontologique générique* ; cette opération consiste à stabiliser certaines des particularités génériques, tout en en offrant d'autres à la variation. Par exemple l'on obtient une formule à partir d'un genre eu passant du personnage de détective à celui du lieutenant Columbo et du schéma narratif de l'enquête au type particulier d'enquêtes où la solution est connue du spectateur. L'examen d'un échantillon « suffisant » d'épisodes d'une série doit permettre de déterminer les traits récurrents de la formule, ceux qui permettent de traiter la série comme un produit unique. Ce travail peut être mis en relation avec ce que nous pouvons savoir de l'élaboration de chaque série.

2) Si notre hypothèse concernant les types de genre mis à contribution par les séries est juste, on doit pouvoir établir qu'il n'existe que trois

¹ Ainsi le paysage ontologique du western a été transformé par la télévision pour donner lieu à des mélodrames (*La petite maison dans la prairie*), à des aventures policières ou fantastiques (*Les hors-la-loi*, *Les mystères de l'Ouest*) ou au mélange des deux.

² Il est vrai que le feuilleton littéraire ou les romans policiers à héros permanent (Hercule Poirot, Arsène Lupin, etc.) sont aussi de bons exemples de sérialité fictionnelle ; à mon sens cependant, la série télévisée a su aller beaucoup plus loin dans l'utilisation du schéma des thèmes et variations.

classes de formule. Les deux premières correspondent à chacun des deux genres primordiaux et la troisième à leur mélange, dont *Hill Street Blues*, diffusée pour la première fois en 1981, a sans doute été le premier exemple. Établir les trois modèles de formule et vérifier qu'ils rendent compte de presque toutes les séries existantes permettrait de vérifier notre proposition.

3) Pour justifier le fait qu'une série puisse être traitée comme une œuvre, c'est-à-dire comme un objet susceptible de proposer, sur un mode imaginaire, une appréciation de la réalité sociale, psychologique, etc., il faudrait examiner la façon dont sa formule émerge d'un milieu de production donné et, par delà ce dernier, de toute une société. Une œuvre (un monde imaginaire) exprime une part de la réalité (un monde réel) en nous détachant de ce dernier, en nous « défamiliarisant » de ses contraintes et des habitudes qu'il nous impose. En quoi une série peut-elle avoir la capacité de nous faire comprendre notre propre vie ?

4) La liaison entre les formules sérielles et les habitudes spectatorielles est sans doute le problème le plus difficile à examiner. Nous ne disposons à cet égard que de très peu de travaux établis (seules sans doute les relations entre *soap operas* et publics féminins anglo-saxons ont fait l'objet de recherches systématiques ; voir par exemple Modelski 1979, Geraghty 1990, Brown 1994). La notion de formule peut être d'une grande utilité : si l'on se rappelle que selon Goffman (1987), toute communication suppose un ensemble de gestes rituels permettant d'installer un cadre stable et reconnu, l'on peut examiner la formule d'une série comme un rituel d'une haute précision et considérer comment des communautés de téléspectateurs y réagissent.

Il est bien évident que ce programme de recherches est trop important pour le présent texte. Je délaisserai complètement le quatrième point et abandonnerai la comparaison entre les formules de l'aventure et du mélodrame promise par le second, me contentant de rappeler qu'Allen (1990) puis Grisprud (1995) ont tenté d'établir la formule générale du *soap opera*. Et je me consacrerai à la recherche des formules de trois séries policières, chacune d'entre elles représentative de sa décennie (*Columbo* pour les années 1970, *Miami Vice* pour les années 1980, *Law and Order* pour les années 1990) ; je proposerai alors certaines hypothèses concernant la classe de formule concernant les séries d'aventures. Enfin j'essaierai de montrer comment chacune des trois séries étudiées peut être considérée comme un témoignage important et riche sur notre réalité.

4. Formules de Columbo, Miami Vice, Law and Order

Les remarques présentées maintenant supposent un certain nombre d'heures de repérages et de notes, que le lecteur voudra bien me per-

mettre de ne pas transcrire afin de ne pas rendre illisible ce travail. La méthode suivie a été la suivante : après projection d'un nombre important d'épisodes de chaque série, j'ai sélectionné quatre à cinq épisodes suffisamment représentatifs et noté leurs particularités en m'inspirant des méthodes de l'analyse de film. Ma description sera divisée en trois parties. (i) J'exposerai d'abord le mouvement propre de chacun des épisodes car c'est sans doute là l'un des critères décisifs de la définition des formules. (ii) Puis je présenterai la sémantique de chaque série avant (iii) de préciser sa syntaxe.

1) Un épisode de *Columbo* suit une trajectoire immuable. Tout d'abord un crime est commis : nous en voyons la préparation et la réalisation sans en ignorer les raisons. Ensuite, l'inspecteur Columbo arrive sur le lieu du crime et comprend immédiatement que les apparences sont trompeuses : l'explication que le meurtrier a tenté d'inscrire dans les traces de son crime ne l'abuse pas. Dans la troisième partie, Columbo s'agrippe aux basques du criminel jusqu'à ce qu'il parvienne à le confondre. La seconde partie est très courte et la troisième occupe presque tout l'épisode : le jeu de la confrontation, toujours cordiale, entre le coupable et Columbo, semble ne jamais devoir s'achever. Dans *Miami Vice*, nous sommes également confrontés dès le départ de chaque épisode à un crime : d'une extrême brutalité, il apparaît souvent comme une élimination. Sa découverte par le détective Crockett (Don Johnson), héros de la série, coïncide avec une sorte de crise morale : le policier est lié affectivement soit aux victimes soit, et c'est le cas le plus fréquent et le plus intéressant, aux coupables présumés. L'enquête se déroule alors au ralenti ou menace même de s'enfermer. Le responsable du commissariat, le lieutenant Castillo, parvient malgré tout à maintenir l'ordre. Vient enfin l'heure des règlements de compte qui se déroule comme une course de vitesse entre hors-bord, voitures ultrarapides et tirs au revolver. *Law and Order* commence par la découverte accidentelle d'un meurtre. Il se poursuit par une enquête menée par deux détectives. Ceux-ci finissent par inculper un ou plusieurs suspects. Une nouvelle phase s'ouvre qui commence avec l'établissement de la caution. Les représentants du procureur affrontent alors l'avocat et la défense que celui-ci a mis au point jusqu'au procès et au verdict.

La constitution d'une formule passe donc par l'établissement d'un rythme à la fois narratif et temporel dont les accélérations, les ralentissements, les suspensions définissent essentiellement chaque série.

2) Les séries de notre échantillon sont évidemment extrêmement différentes. L'on découvre pourtant que leurs organisations sémantiques sont relativement analogues. D'abord chacune comporte des héros récurrents qui sont définis par leur fonction narrative : leur rôle consiste à mener une enquête et à trouver des coupables. Ils peuvent être extrêmement individualisés comme le lieutenant Columbo ou relativement anonymes comme les détectives de *Law and Order*. Un autre élément sémantique décisif de chacune de ces séries est leur décor : nous retrouvons d'un épisode à l'autre dans *Columbo* le Los Angeles des pro-

fessionnels de « l'entertainment », dans *Miami Vice* les plages et les bars d'une ville luxueuse sur une côte aussi azurée que la nôtre, dans *Law and Order* un New York dense, divers et le plus souvent hivernal. Les mêmes lieux abritent des personnages semblables aux modes de vie très comparables comme c'est le cas de *Columbo*, ou seulement définis par le type d'acte accompli comme dans *Law and Order*

L'invariance du héros implique que le type de l'adversaire soit établi : il est inconcevable que les criminels traqués par les héros de *Miami Vice* soient inquiétés par *Columbo* ; et réciproquement les meurtriers savants que prend au piège ce dernier ne sont pas des cibles possibles pour *Crockett*. Il est donc nécessaire que les personnages épisodiques principaux de chaque série aient de grandes ressemblances entre eux. Il est vrai que dans *Law and Order* c'est beaucoup plus le traitement uniforme que subissent les inculpés de la part des personnages récurrents qui constitue leur principal trait commun. En outre, dans cette dernière série, la quête du droit (plus que de la justice) qui anime les personnages principaux domine la caractérisation des personnages et constitue la principale dominante sémantique.

De ce point de vue sémantique, l'on voit que la série précise ce que le genre ne dessine qu'à grands traits : il s'agit d'abord pour la première de respecter un modèle ontologique caractéristique, tandis qu'un film de genre cherche à profiter des variations qu'un même paysage autorise.

3) Mais c'est surtout à travers sa logique syntaxique que chaque série se fait reconnaître. Nous avons insisté plus haut sur l'importance des rythmes sériels ; n'y revenons pas, sinon pour rappeler que la durée de chaque épisode est fixée une fois pour toutes, ainsi que le nombre des pauses publicitaires. Aussi le rythme de la formule est une réponse aux contraintes du rythme commercial : la série doit impérativement être accommodée narrativement par les responsables aux intentions des gestionnaires du Network. L'on comprend d'autant mieux que le rythme des enquêtes de *Miami Vice* ou de *Law and Order* ne varie pas, scandé par les mêmes étapes psychologiques pour la première, institutionnelles pour la seconde. La réussite des auteurs de *Columbo* est d'être parvenus à construire la série sur la répétition d'une seule scène : l'interrogatoire feutré, cordial mais retors du suspect par le lieutenant se renouvelle de séquence en séquence, ponctué par les découvertes successives du lieutenant. Une scansion narrative immuable constitue donc le principal trait syntaxique de chaque série.

Mais la consistance sémantique des univers sériels dépend bien entendu de sa combinaison avec une syntaxe spatiale appropriée. En d'autres termes, la formule de la série doit contenir le principe de la mise en scène des épisodes ; nous comprenons pourquoi les réalisateurs ont finalement peu d'importance dans l'inventivité sérielle. Donnons quelques exemples d'éléments syntaxiques entrant dans la formule de nos séries.

Comme on le sait, *Columbo* a pour originalité de donner dès le départ au téléspectateur autant de renseignements sur le crime et le criminel qu'il est possible. La conséquence en est que nous comprenons parfaitement les affres du meurtrier quand Columbo tourne autour de lui comme un chat avec sa souris préférée. La mise en scène est inéluctablement conduite, quel que soit l'épisode, à ces plans où le meurtrier, cadré de dos, est directement confronté à la logique parfaite du lieutenant : ce dernier commence par s'éloigner d'abord satisfait par les explications fournies ; puis il s'immobilise quand il prend conscience de la contradiction qu'elle induit et enfin retourne en souriant faire part de ses observations à sa proie. Jamais la série ne met autant en valeur que par ce trait syntaxique le double point de vue dont bénéficie le téléspectateur, qui sympathise avec l'improbable lieutenant de police tout en possédant un savoir narratif égal à celui du criminel.

Miami Vice oppose la précipitation de la cité, comprise comme une sorte de tourbillon infernal, à la nécessité d'une stabilité ou d'un ordre. La mise en scène accuse cette opposition en confrontant deux ensembles de plans. Le premier, qui a fait la réputation de la série, est constitué par des travellings tournés en hélicoptère, en bateau ou en voiture rapide. Ils captent essentiellement la vitesse des personnages, et leur fascination devant cette vélocité généralisée (le détective Crockett possède une Ferrari et une vedette). Dans cet état, les flics de *Miami Vice* exhibent souvent le machisme et la superficialité ordinaire de l'ère reaganienne. Accompagnés par la musique à la fois aiguë, lancinante et allègre de Jan Hammer, ces travellings forment le cortège obligé des scènes de violences ou de poursuites. L'immobilité est au contraire le trait constitutif de notre second ensemble. La caméra de *Miami Vice* saisit alors l'équipe de policier autour de la table du commissariat, momentanément impuissants ou abattus, Crockett lugubre et sombre, la tête entre les bras, incapable de se libérer du poids de sa propre vie. Le chef des détectives (joué par Edward James Olmos, souvent aussi réalisateur) incarne cette immobilité. Quel que soit le moment où il apparaît, il est toujours de 3/4 face, campé sur ses deux jambes écartées, la tête penchée, les bras croisés, parfaitement fixe ou plutôt inébranlable. Son impassibilité semble se nourrir de l'énergie funeste de ses subordonnés pour la renverser en un dynamisme qui met en branle leur ardeur expiatoire. Castillo est la conscience de *Miami Vice*, son âme, seule capable de transmuier la bourrasque qui emporte la cité en souffle de vie.

La volonté de rétablir un semblant d'équilibre entre une victime dévoilée dans la première minute de chaque épisode et un meurtrier que les détectives et les assistants du procureur s'emploient à découvrir puis à châtier, induit un impressionnant jeu de miroirs qui marque la formulation de la mise en scène de *Law and Order*. Les policiers sont d'abord confrontés à l'image le plus souvent violente de la victime déchirée, écrasée ou disloquée. Leur identification au corps sans vie est souvent déterminante pour toute la suite des opérations. Ensuite ils cherchent sur les visages des témoins les indices de ce qui a pu se passer ; en

même temps ils opposent leurs propres interprétations. Les assistants du procureur auxquels ils passent ensuite le relais doivent répondre, devant l'arbitre qu'est le juge, à cette autre image du droit que représente l'avocat de la partie adverse. Au cours du procès, témoins et inculpés d'un côté, avocats et procureurs de l'autre, sont enfin rapportés aux regards attentifs des jurés. Champs-contrechamps et plans de face font et défont les antagonismes et les alliances de cette interrogation sur la fonction du droit dans la société : l'élan qui emporte les protagonistes demeure rigidement enfermé par la simplicité et la répétition des mêmes cadrages parfaitement accordés à la formule de la série.

Que retenir de cette rapide exploration ? D'abord que le travail qui établit une formule capable de générer un nombre a priori illimité de fictions en images sonores doit être d'une haute précision. Il concerne nombres d'aspects que nous n'avons même pas évoqués ici ; par exemple il faut déterminer le vocabulaire et la syntaxe usuelle des personnages principaux dont les dialogues s'inspireront

Ensuite que le point le plus délicat consiste à paramétrer avec succès la formule. Celle-ci contient en effet des éléments constants (le lieutenant Columbo et sa manière d'être, un certain rythme narratif, un certain point de vue, un type de décor, un type de crime) et des éléments variables (l'histoire, le criminel et ses raisons, le crime et les indices laissés à la sagacité de Columbo, etc.). La définition des constantes doit permettre la variation des paramètres sans que ceux-ci ne définissent l'équilibre de celle-là.

Enfin qu'il s'agit d'un travail paradoxal : en effet la définition d'une formule doit créer un objet original dont le principe est la répétition. Comment le téléspectateur peut-il supporter de voir à l'œuvre le même inspecteur dans le même imperméable froissé, avec ses mêmes tics gestuels et ses mêmes expressions verbales, qui déchiffre des énigmes cousues de fil blanc élaborés par des membres de classes supérieures ? La façon dont les téléastes résolvent ce paradoxe manifeste ce qu'il faut appeler leur *inventivité* spécifique.

5. *Séries et inventivité*

Les spectateurs fans et parisiens de *Rocky Horror Picture Show* se rendaient tous les samedis soir dans une petite salle du Quartier latin pour, non pas seulement assister à une projection de leur film fétiche, mais aussi prolonger par leurs manifestations diverses le plaisir de la projection. Le film était ainsi « mis en série » par ses spectateurs : toujours le même film, mais pas exactement la même projection. Qui n'a jamais rêvé de disposer d'une vingtaine de version disons de *The Big Sleep*, où Bogart et Bacall résoudraient une vingtaine d'énigmes plus ou moins compréhensibles sans se départir de leur ironie et de leur inconvenance distinguée ? Une série est d'abord, pour un téléspectateur amateur,

l'assouvissement du plaisir de la répétition : celui-ci est bien entendu aussi celui de la variation, son compagnon indispensable.

Aussi l'inventivité sérielle se manifeste à travers le jeu de l'actualisation de la formule ; comment Columbo va-t-il découvrir que quelque chose cloche dans la scène du crime ? quel vertige d'images vont imaginer les téléastes de *Miami Vice* ? quelle défense inédite vont invoquer les avocats de *Law and Order* ? Les solutions particulièrement originales, qui restent invisibles pour des téléspectateurs novices, ravissent les habitués. En allant au bout des logiques de chaque formule, les téléastes parviennent parfois à figurer rigoureusement la forme virtuelle de la série. L'épisode *Fade in to Murder* de Columbo où celui-ci traque avec admiration l'acteur principal d'une série policière, pénétrant en intrus le décor où ce dernier joue son rôle, en est un exemple magnifique. La participation impassible de l'inspecteur Carillo au combat tourbillonnant de l'épisode *Golden Triangle* dessine en une seule image le projet entier de *Miami Vice*¹. La première confrontation des héros de *Law and Order* avec la peine de mort donne lieu à un retournement tragique, où ceux qui ont finalement voulu cette issue conduisent à une fin stupide celle de leur collaboratrice qui s'y est fermement opposé²

Seules des analyses qui rendraient le présent texte interminable pourraient rendre hommage à l'ivresse de la rhétorique sérielle. Ajoutons simplement qu'elle dépasse souvent les limites d'une seule série. Ainsi les acteurs récurrents de telle ou telle série aiment visiter d'autres formules, y inscrivant des particularités ou des faiblesses de leurs personnalités principales. Une intertextualité systématique gagne les séries dès qu'elles ont su installer leurs formules.

Cependant, ne réduisons pas la sérialité à un jeu formel qui d'ailleurs ne suffirait pas à retenir longtemps les téléspectateurs. Pour que ce dernier retienne notre attention, il faut qu'il soit mis au service d'une question qui constitue le véritable thème de la série. Elle peut être peu sérieuse ou jugée intellectuellement indigente ; il n'en demeure pas moins qu'elle doit avoir le pouvoir d'orienter le regard du téléspectateur et d'éveiller son intérêt (même dans le cas fréquent où elle est interprétée de façon variable par des communautés différentes, voir Liebes et Katz, 1990). Richard Dyer et son équipe ont montré comment la question « qu'est-ce qu'une femme maîtresse de maison ? » hantait à la fois la série *Coronation Street* et son public essentiellement féminin. L'analyse par John Fiske (1987) de la série à la fois policière et mélodramatique *Cagney et Lacey* montre comment la possibilité d'un carriérisme féminin informe

¹ L'on a trop négligé l'importance de cette série dans le renouvellement du filmage des combats dans le cinéma venu de Hong-Kong.

² Cet épisode de *Law and Order*, à la mise en scène limpide, va beaucoup plus loin que, par exemple, le film de Lang, *L'invraisemblable vérité* sur le même sujet.

les différentes intrigues. Dans le cas de *Law and Order* ou de *Miami Vice* comme dans celui de *Columbo*, la simplicité et la rigueur sémantique autant que syntaxique d'une formule sont également mises au service d'une question que la répétition des épisodes constitue en une sorte de rite.

L'idée de mise en scène s'étend, dans *Columbo*, à tout et à tous sauf au cadavre entr'aperçu au début de chaque épisode. Le réel n'est-il défini que par la présence – si l'on peut dire – des cadavres ? La formule de la série nous invite à admirer les arts du faux-semblant comme ce qui donne sens au réel : le lieutenant ajoute sa propre mise en scène pour confondre le meurtrier dont les aveux ultimes effacent l'image initiale. Le cadavre ou la réalité ne sont-ils, pour en revenir à Hitchcock, que des McGuffin ? ¹

Pour les personnages récurrents de *Miami Vice*, la question concerne la possibilité de l'intégrité dans une société où corrompus et justes se côtoient sans parfois pouvoir être distingués. La clôture apparemment rassurante de chaque épisode laisse cependant les héros prisonniers d'un tourbillon dont ils semblent se satisfaire sans cesser de le détester.

La question de *Law and Order* est explicitement plus sérieuse : « qu'est-ce que le droit ? », ne cessent de se demander détectives, procureurs, avocats et juges. Les débats sont continuels, et la justice demeure menacée par les erreurs, les mensonges, les emportements, la petitesse ou le fanatisme. Mais tous doivent faire face à l'énoncé sans cesse répété de la question. Ce qui oblige la série à clarifier continuellement les postures : les discussions sur le droit de proférer des opinions racistes ou sur le droit d'obéir à des messages divins, détaillent d'une façon scrupuleuse les dires de chacun. Trouver l'expression verbale à la fois la plus exacte et la plus juste des actes engageant des corps est l'engagement des héros de *Law and Order*.

Ajoutons que le rite sériel convertit souvent les questions contenues dans les formules en un paradoxe ludique. Il n'en demeure pas moins qu'elles restent dans le filigrane du déroulement des épisodes et jouent un rôle essentiel dans l'appréciation téléspectatorielle.

6. Séries et industries culturelles

Pour terminer, je voudrais soutenir la thèse de l'importance de la sérialité télévisuelle. Je ne veux pas seulement dire que les séries constituent un témoignage sur la marchandisation des productions audiovisuelles ; je prétends que le travail des téléastes à l'intérieur des industries cultu-

¹ L'on sait que le cinéaste nommait ainsi les prétextes à partir desquels il voulait que ses scénarios soient élaborés.

relles les conduit à inventer des formules capables d'une part d'exprimer les contradictions de ces industries et donc de nos organisations sociales, et d'autre part de créer des mondes imaginaires qui concernent à un titre ou à un autre la réalité de téléspectateurs extrêmement différents (ce qui revient de mon point de vue à en faire de bons candidats au titre d'œuvres d'art). Je ne peux ici que donner quelques indications qui pourraient guider une analyse critique précise des trois séries qui m'ont servi d'échantillon.

Au moment où la série *Columbo* est conçue, la firme Universal s'est déjà énergiquement reconvertie à la production télévisuelle. À cette époque (la fin des années 1960), Universal est connue comme une chaîne de montage où les talents entraient par une porte et où les shows télévisés sortaient par l'autre. Le transfert des méthodes de production cinématographique vers la télévision est à l'ordre du jour. Maintenir la devise de « l'entertainment » (« Show must go on », même si le cinéma ne va pas très bien) est l'ordre du jour. Il se trouve que *Columbo* est produite à la frontière entre les deux médias : Don Siegel, producteur de la série pour Universal, est aussi un réalisateur bien connu ; Peter Falk, qui va devenir l'emblème de la série, a juré qu'il ne ferait jamais de télévision. En outre le réalisateur du premier épisode n'est autre que Steven Spielberg. On n'est donc guère étonné que le sujet de la série consiste en l'introduction d'un personnage ordinaire, un homme moyen typique du public de la télévision, à l'intérieur du milieu prestigieux de Los Angeles, capitale du cinéma. L'histoire de la production est jalonnée de problèmes concernant justement la définition sociale du personnage de Columbo : quand il faut lui choisir une voiture ou lui adjoindre un aide, les auteurs et Falk obligent Universal et NBC à accepter le véhicule le plus ancien disponible dans le Studio puis le chien le moins actif de tout Hollywood. Il n'est pas nécessaire de se forcer pour voir dans les malversations, les hantises et les vanités des meurtriers de la série un portrait âcre et systématique d'Hollywood. Un journaliste du *Times*, John Greenfield, s'en émeut, qui interprétera l'inspecteur comme un représentant d'une haine de classe. Columbo louvoie entre la moquerie, l'admiration et le dégoût, sentiments que son public aime à partager avec lui (sur l'histoire de la conception de *Columbo*, voir Dawdziak, 1991).

L'on a souvent fait (par exemple Gitlin, 1987) de *Miami Vice* le symbole d'une fuite dorée et dénuée de remords devant la réalité. Même Jane Feuer (1995 : 103) dans son livre sur la télévision des années 1980, qui reconnaît à la série des qualités formelles et une certaine honnêteté politique, se contente de lui attribuer un rôle important dans une esthétique « post-moderne ». Elle note en passant la lucidité des personnages principaux. Il me semble qu'une analyse un peu plus complète aurait permis de comprendre plus complètement la fascination qu'a pu exercer cette série sur un public assez vaste. Remarquons d'abord que sa formule est l'œuvre du cinéaste Michael Mann (qui l'a également produite), lequel s'était fait remarquer avec des films policiers étranges

aux héros désespérés et aux meurtriers implacables et lugubres (ce qui fait de ses films des précurseurs de tous les *Seven* et autres *The Silence of the Lambs*). Le poids du destin accable tous les personnages ; ce dernier est identifié à la guerre du Vietnam sous tous ses aspects (la guerre elle-même ou la lutte menée contre elle). Car le Vietnam est très présent dans *Miami Vice* : tous les personnages importants en sont des vétérans, incapables de faire autre chose que de continuer à se battre ou de se plonger avec âpreté dans une vie de plaisir. Jane Feuer identifie parmi les films pour la télévision les plus intéressants des années 1980 ceux qui mettent en scène le « Yuppie coupable » (pp. 60-81) : ce personnage mythique de l'ère Reagan qui dénie l'héritage de la guerre et se plonge dans le « business » pour atteindre individuellement la vie rêvée par les Hippies. Il me semble que l'on comprendrait mieux le vertige de *Miami Vice* en interprétant son monde comme l'expression de la transformation des élites « leftists » américaines, collectivistes puis individualistes, passant du mépris de l'argent à sa recherche avide, subitement oublieux de la justice sociale. Les éternels tourments de Crockett ne sont-ils pas ceux d'un Yuppie raté, d'un Yuppie dont la conversion à l'économie de marché est entravée par des remords appartenant à une autre époque ? Aussi la série demeure profondément ambiguë : ses personnages restent dépendant d'une virilité combattante d'un autre âge et n'assument jamais complètement leur dégoût de la société marchande.

L'élection du démocrate Clinton est le symbole de l'apparition dans l'agenda américain d'un nouvel ordre du jour. Si, comme le montre par exemple Jane Feuer (pp. 19-42), la décennie Reagan est marquée par l'injonction du « défendez-vous vous-même », l'espace public des années 1990 voit le renouveau de deux questions quelque peu oubliées : la première concerne les droits individuels dont bénéficie tout citoyen surtout quand il est puissant et la seconde la reconnaissance des différentes communautés minoritaires qui composent les États-Unis. *Law and Order* constituera un écho puissant à ces questions. Son succès (elle est la plus ancienne des grandes séries actuelles : on vient de tourner la onzième saison) marque la réalité de l'intérêt public pour ces problèmes. De nombreux épisodes de la série sont consacrés à des excès de pouvoir : celui du gynécologue qui profite de ses patientes, celui du présentateur de télévision qui utilise les victimes de sévices sexuels ou celui du propriétaire qui exploite ses locataires. Mais c'est surtout la question communautaire qui obsède Dick Wolf (créateur et producteur de la série) et ses scénaristes. Est-ce qu'un noir ambitieux peut se venger de ses patrons blancs qui l'ont mis à l'écart ? Un policier gay peut-il devenir un policier comme les autres ? Peut-on empêcher une lesbienne de travailler à la Maison-Blanche ? Les corporations d'étudiants mâles peuvent-elles mesurer leur virilité au nombre d'étudiantes possédées ? La Marine peut-elle rendre sa propre justice ? La série n'en finit pas de travailler au corps la réalité américaine (la moitié des épisodes sont inspirés par des faits réels) en la soumettant à la question du droit.

Je viens d'en esquisser la démonstration : les séries télévisées ne se contentent pas toujours de nous faire oublier notre réalité ni ne sont toujours animées par la volonté de duper les téléspectateurs. Beaucoup d'entre elles parviennent à dessiner des paraphrases talentueuses et expressives des mondes sociaux que nous vivons. Ceux qui les conçoivent y mettent souvent une ingéniosité et un talent remarquables. Aussi ne devons-nous pas juger trop vite : travailler sur commande comme Molière ou comme Howard Hawks ne veut pas dire abdiquer toute ambition expressive. Les « industries culturelles » n'échappent pas à la règle : les conditions et contraintes qu'elles imposent à leurs employés n'empêchent pas ces derniers de produire aussi ce qu'on a coutume d'appeler des *œuvres*.

Références

- Allen, Robert, 1985. *Speaking of Soaps Operas*. Chapel Hill & Londres : The University of North Carolina Press.
- Altman, Rick, 1992. *La comédie musicale hollywoodienne*. Paris : Armand Colin.
- Altman, Rick, 1998. « Reusable Packaging, Generic product and the Recycling progress ». In Browne, N. *Refiguring American Film Genres*. Berkeley : University of California Press.
- Brown, Mary Ellen, 1994. *Soap Opera and Women's Talk*. Londres : Sage Publication.
- Dawdziak, Philip, 1991. *Dossier Columbo*. Amiens : Encrage.
- Dyer, Richard, *et al.*, 1981. *Coronation Street*. Londres : BFI.
- Esquenazi, Jean-Pierre, 2001. *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*. Paris : Éditions du CNRS.
- Esquenazi, Jean-Pierre, 2002a. « New-York District, un monument de la sérialité ». In Gardies R. & Taranger, M.-C. (dir.). *Télévision. Questions de formes 2*. Paris : L'Harmattan.
- Esquenazi, Jean-Pierre, 2002b. « L'invention de *Hill Street Blues* ». In Beylot, P. & Sellier, G., *Les séries policières à la télévision*, à paraître.
- Feuer, Jane, 1995. *Seeing Through the Eighties*. Durham & Londres : Duke University Press
- Fiske, John, 1987. *Television Culture*. Londres : Methuen.
- Geraghty, Christine, 1991. *Women at Soap Opera*. Londres : BFI.
- Gittlin, Todd, 1987. *Watching Television*. New York : Pantheon.
- Goffman, Erving, 1987 (1981). *Façons de parler*. Paris : Minuit.
- Grisrud, Jostein, 1995. *The Dynasty Years*. Londres & New-York : Routledge.
- Katz, Elihu et Liebes, Tamar, 1990. *The export of Meaning : Cross-cultural readings of Dallas*. New-York : Oxford University Press.
- Modleski, Tania, 1979. « The Search for Tomorrow in Today's Soap Opera ». *Film Quarterly*. Vol. 33, n° 1.