

## Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision

*Fiction Trouble and post-television. Effect of reality in contemporary television series*

Hervé Glevarec

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/405>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.405](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.405)

ISSN : 2259-8901

### Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 214-238

ISBN : 978-2-8143-0056-9

ISSN : 1633-5961

### Référence électronique

Hervé Glevarec, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/405> ; DOI : [10.4000/questionsdecommunication.405](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.405)

---

## > NOTES DE RECHERCHE

HERVÉ GLEVAREC

Laboratoire Communication et politique, Paris

CNRS

herve.glevarec@lcp.cnrs.fr

### TROUBLE DANS LA FICTION. EFFETS DE RÉEL DANS LES SÉRIES TÉLÉVISÉES CONTEMPORAINES ET POST-TÉLÉVISION

**Résumé.** — Les séries télévisées contemporaines, particulièrement les séries américaines, ont transformé le rapport entre le monde d'un côté et la fiction de l'autre, non pas en resserrant ce lien au profit du réalisme, mais en créant un niveau propre, leur niveau de réalité. Le trouble qu'elles provoquent pour certains spectateurs semble tenir à un rapport particulier de la fiction avec le réel, un rapport de jonction et de contact. Cet article réinvestit la notion barthienne « d'effet de réel » pour en décrire la nature dans la fiction sérielle et teste la pertinence de l'approche générique dans le cas des séries contemporaines apparues depuis les années 90. À partir des trois traits de la grammaire visuelle (et de l'exemple pionnier de la série *Urgences*), de la temporalité diégétique et du rapport d'inclusion des faits du monde aux séries, il propose de substituer au modèle de la néo-télévision et à son réseau notionnel réalisme – genre – promesses de genre – décodage un modèle de la post-télévision articulant effet de réel – cadre d'interprétation – horizon d'attente et enquête. C'est donc la spécificité du régime fictionnel sériel contemporain de s'inscrire de façon spécifique dans le monde et d'appeler un modèle de réception fondée sur l'enquête et le « travail » du récepteur plutôt que sur le décodage qui est ici défendue.

**Mots clés.** — Séries télévisées, effet de réel, genre, post-télévision, réception.

Depuis les années 90, les séries télévisées contemporaines, particulièrement les séries américaines, semblent avoir provoqué un changement dans le rapport entre le monde d'un côté et la fiction de l'autre, non pas en resserrant ce lien au profit du réalisme, mais en créant un niveau propre, leur niveau de réalité. Carl, 27 ans, amateur de séries télévisées, dit de la série *Entourage* qu'elle est « hyper-réaliste ». Il parle encore de « réalisme poussé à l'extrême » :

« *Entourage*, c'est une de mes séries au top. C'est l'histoire d'un jeune mec qui vient du Queens à New-York, et qui devient acteur en fait. Et il est là avec ses deux meilleurs amis et son frère, qui est lui aussi acteur, mais raté, dans des petites séries justement. C'est un acteur, un peu... la traversée du désert. Et il retrouve un rôle dans une série, mais c'est pas lui la star, c'est son petit frère, le play-boy qui devient l'acteur-star à Hollywood. Et on suit leur évolution dans le milieu et c'est нво aussi. Hyper-réaliste. Ils sont à Cannes pour la production d'un film. Et c'est vraiment à Cannes, parce qu'en fait c'est plus ou moins inspiré de l'histoire de Mark Wahlberg dont c'est le frère qui doit être producteur de la série, un truc comme ça. Et Mark Wahlberg, il connaît bien Brad Pitt, Georges Clooney, tout ça. En gros, ils ont réussi à monter sur les marches à Cannes, à faire le vrai truc quoi. On s'y croit quoi. Il y a plein, énormément de *caméo*, d'apparitions de stars. Et la série est hyper-réaliste. Le réalisme est poussé à l'extrême » (Carl, 27 ans, concepteur sur internet, décembre 2008)<sup>1</sup>.

Carl ne dit pas qu'*Entourage* est réaliste, à savoir représentative ou imitative d'un réel tel qu'il le perçoit (un fac-similé), mais qu'elle est hyper-réaliste, c'est-à-dire qu'elle rejoint le réel dans certains de ses moments, en l'occurrence la montée réelle des marches lors du festival de Cannes 2007 par les acteurs de la série. Ce que Carl décrit comme hyper-réaliste, nous voudrions le spécifier théoriquement dans cet article comme « l'effet de réel » caractérisant le régime fictionnel des séries télévisées contemporaines et, historiquement, américaines. « L'hyper-réalisme » et le « réalisme poussé à l'extrême » désignent précisément cet au-delà du « réalisme ». Dans le cadre général désigné par Umberto Eco de « néo-télévision » (1985), les programmes télévisuels sont marqués, depuis les années 80, d'une forte réflexivité. La néo-télévision est une télévision qui se prend pour objet, parle d'elle, de ses participants et de sa relation à ses publics, à l'inverse de la paléo-télévision pensée, elle, dans un rapport d'extériorité, comme fenêtre sur le monde. Articulée à la connivence avec le public et à la forme privilégiée du jeu, la néo-télévision demeure fortement appuyée sur la notion de réalisme dans le cas des fictions, qui est une traduction, au niveau de leurs caractéristiques formelles, de ce rapport mimétique au réel. Dans le champ états-unien, Robert Thompson (1997) caractérise la télévision de qualité, les séries américaines, comme une « télévision qui aspire au réalisme ». La néo-télévision fait appel à un spectateur compétent, détenteur d'une *television literacy*, au sens qu'un grand nombre d'auteurs, anglo-saxons notamment, ont pu montrer (Maigret, 2003; Glevarec *et al.*, 2008). Sa compétence se mesure à sa capacité à décoder un texte. Au cœur de l'analyse de la réception se trouve en effet le couple texte/lecteur (Morley, 1980). Du côté du « texte »,

<sup>1</sup> Les entretiens mentionnés ont été réalisés dans le cadre d'une enquête avec une vingtaine d'amateurs de séries télévisées (Glevarec, 2010a).

le genre, entendu au sens d'une convention partagée par les spectateurs sur la nature de la production qu'ils visualisent, est un élément structurant de la réception. Le genre comme convention de nature esthétique et institutionnelle (télévisuelle) est en partie négocié selon les publics et évolutif. Dans le champ français des études sur la télévision, le modèle triangulaire de François Jost (2005) synthétise cette dimension sous la figure de trois genres « fictif », « ludique » et « authentifiant ». Quant aux « promesses de genres », guides à la lecture proposés par un programme, elles ne sont pas sans faire écho aux « lectures préférentielles » des *reception studies* (Morley, Brundson, 1999). De façon synthétique, on peut dire que la conceptualisation de la néo-télévision s'appuie sur un modèle d'analyse du contenu et de la réception qui associe fortement le genre et le décodage et, dans le cas de la fiction, le réalisme. Or, comme l'indique le propos de Carl rapporté plus haut, dorénavant, n'y a-t-il pas un trouble dans la fiction créé notamment par le statut particulier de certaines séries américaines. De même, le réalisme, dont on voit ici qu'il n'est justement pas pertinent puisque la fiction est réellement tournée *in situ*, semble une notion inadéquate pour décrire et analyser les séries américaines récentes (et sans doute, mais ici à titre d'hypothèse, les émissions dites de « télé-réalité »). Dit autrement, il ne s'agirait plus tant de savoir si *Urgences*, pionnière des nouvelles séries, est réaliste ou non, mais de comprendre que des séries contemporaines comme celle-ci, *Six Feet Under* ou *Les Sopranos* sont telles dans notre temps historique qu'elles ont créé leur état, celui d'un « réalisme fictionnel ». Dans le cas des séries, le trouble n'advient-il pas de ce que, comme le dit Julie, étudiante, « nous pouvons penser que ces choses se passent vraiment je ne sais pas où dans le monde » ou « on peut penser qu'un jour pourrait se passer quelque chose de semblable à nous aussi »<sup>2</sup>, à savoir qu'elles anticipent à nos yeux le réel, loin donc d'un réalisme appuyé sur un référent concret? L'identification paradoxale d'une « vérité fictionnelle » par Jean-Pierre Esquenazi (2009) ainsi que l'analyse des « faux-semblants » du documentaire par François Niney (2009) témoignent de ce dont il faut rendre compte dorénavant, au vu de ce que disent aussi les spectateurs d'œuvres audiovisuelles : une fiction peut apparaître fautive (alors qu'elle ne le devrait pas à l'aune de son genre) et un documentaire sembler fictif (Veyrat-Masson, 2008). Quel modèle faut-il mobiliser pour rendre compte de ce trouble, de ce qui se décrit moins comme un régime de « fiction réaliste » que comme un régime de « réalisme fictionnel »?

L'enquête articulée au trouble ferait ainsi écho aux effets d'une ancienne série considérée comme pionnière d'un nouveau sériel, *Hill Street Blues* (1981). Pourquoi *Hill Street Blues* plongeait-elle particulièrement ses téléspectateurs dans l'action? Considérée comme une des premières séries contemporaines de

<sup>2</sup> Julie, 18 ans, étudiante au gymnase, Biasca, Suisse. Carolina Rossini (2010), « La série c'est vraiment le reflet d'une certaine génération d'aujourd'hui », *La consommation de séries télévisuelles*, travail de séminaire, MA en sciences de la société, Université de Fribourg.

la « *quality television* » (Jenkins, 1984; Thompson, 1997), elle jeta le trouble dans la réception puisqu'elle mélangeait les genres précédents du soap et du drama : il s'agit « d'un *soap opera* qui a lieu dans un commissariat », écrit Steve Jenkins (1984; Esquenazi, 2009). Elle opère une rupture dans les années 1980 par rapport aux précédentes séries policières (*Starsky et Hutch* par exemple) et aurait demandé une nouvelle façon de regarder la télévision, où le spectateur n'est jamais sûr de ce qu'il se passe (Jenkins, 1984). Ici, nous proposons d'argumenter en faveur d'un modèle analytique de la post-télévision articulant effet de réel – cadre d'interprétation –, horizon d'attente et enquête, dans un rapport de discussion avec le modèle de la néo-télévision et son réseau notionnel privilégié : réalisme – genre – promesses de genre – décodage. Nous défendrons l'usage de « l'effet de réel » dans le cadre d'une post-télévision et un déplacement des notions de genre et de décodage vers celles de « cadre d'interprétation » et d'enquête. Trois traits caractéristiques des séries contemporaines constitueront le matériau à l'appui de notre proposition : le renouveau sériel de la grammaire audiovisuelle, à travers l'exemple pionnier d'*Urgences*, les caractéristiques pragmatiques de leur diégèse et, enfin, le point de contact des séries avec les faits réels et fictionnels du monde. Ce sont là trois caractéristiques qui provoquent des « effets de réel » de nature cognitive, pragmatique ou morale. Du « réel », nous retenons ici la définition et l'extension suivantes : il s'agit du réel des faits du monde, du réel des faits conjoncturels du monde socio-historique, parmi lesquels les œuvres de fiction elles-mêmes (une série, un film, un livre, etc.) font partie, de façon plus prégnante qu'avant, de manière plus troublante aussi.

Les séries télévisées ici considérées sont prioritairement américaines et leur cadre de réception est français. La distinction des récepteurs nationaux et des récepteurs étrangers d'une fiction n'abolit que dans les marges certains effets de réel, à proportion de l'enquête permise pour un spectateur par son inscription dans un contexte socio-historique partagé. Autrement dit, on traitera d'un phénomène général pertinent pour des spectateurs français qui partagent avec les américains un certain espace du contexte socio-historique et culturel des États-Unis (notamment, de plus en plus, leur langue, à travers le visionnage en version originale pour une part minoritaire mais croissante d'entre eux) et du monde (pour partie partagé grâce aux médias). C'est cet espace partagé qui définit le champ pertinent pour un récepteur français. Avant de conclure, nous revenons, sur ce qui nous semble être quelques erreurs des approches normatives et critiques du contenu de la post-télévision. Plus largement, notre proposition met en exergue la nouveauté qu'introduit la forme sérielle dans le champ audiovisuel français dominé par la forme cinématographique conçue comme l'œuvre absolue.

## Du réalisme à l'effet de réel

### L'effet de réel

Empruntée à Roland Barthes (1968), la notion « d'effet de réel » est ici spécifiée dans le but d'en montrer la pertinence pour la compréhension de la télévision contemporaine<sup>3</sup>. Rappelons que Roland Barthes propose la notion « d'effet de réel » dans un cadre d'analyse littéraire structurale, dans le but de désigner l'effet du détail sur le lecteur,

« car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant du réalisme : il se produit un effet de réel » (*ibid.* : 89).

La valeur de « vie » du détail inutile ne se retrouverait-elle pas dans l'exemple du frigo de la famille Sopranos de la série éponyme [1999-2007 us], tel que le signale Georges, 59 ans, amateur de séries télévisées et des *Sopranos* qu'il caractérise par sa proximité avec la « vie ».

« Dans la série [par rapport au cinéma] on a affaire à quelque chose de tout à fait différent qui est peut-être plus proche de la vie. La vie, ce n'est pas une simple histoire et après ça se finit [...]. Dans les séries on dévide un fil comme dans les mythologies où les dieux tissent le destin. Et puis on n'a pas la frustration que ce soit fini. À tel point qu'il y a des séries qui n'ont jamais été finies. *Party Animals* par exemple [...]. Quand je vois *Sopranos*, c'est pas *Le Parrain*, c'est sur le modèle du *Parrain*. C'est comment des rituels, mafieux, s'intègrent, vivent dans la société américaine. Ils ont les mêmes problèmes [que nous]. Ils ont un frigo qu'ils ouvrent, qu'ils ferment. Un gros frigo américain. Ils ont des enfants qui doivent faire l'université, il y a un curé, il y a tout un environnement. En fait, le côté excentrique et fantastique c'est qu'en fait ils font exactement comme nous, mais ils ont ce signe particulier qu'ils sont mafieux ou qu'ils sont vampires [allusion à la série *True Blood*] » (Georges, 59 ans, directeur d'une école de gestion, juin 2009).

Le sens donné par Roland Barthes au détail n'est pas un sens pragmatique mais littéraire. Il s'agit d'introduire une « catégorie » littéraire, celle du réalisme. Il y a une proximité entre le « détail » littéraire et le *punctum* développé ailleurs à propos de la photographie (Barthes, 1980). Effet de réel et *punctum* tiennent à un trait pragmatique qui lie, attache une représentation à son contexte de production<sup>4</sup>. Le *punctum* photographique témoigne des conditions de production, des conditions d'une prise de vue en l'espèce. L'effet de réel émerge d'une sortie

<sup>3</sup> Nous avons déjà redéfini cette notion sur une base radiophonique, notamment à partir de ses manifestations canularsques centrales en radio ; il suffit d'écouter les « radios libres » de Skyrock ou de Fun radio le soir ou les reportages de Mai 1968 pour s'en convaincre avons-nous essayé de montrer (Glevarac, 1999 ; 2010b).

<sup>4</sup> « [Le détail] se trouve dans le champ de la chose photographiée comme un supplément à la fois inévitable et gracieux ; il n'atteste pas obligatoirement l'art du photographe ; il dit seulement ou bien que le photographe se trouvait là, ou bien, plus pauvrement encore, qu'il ne pouvait pas ne pas photographier l'objet partiel en même temps que l'objet total » (Barthes, 1980 : 80). Ce qui lie

du code, code partagé par des récepteurs compétents, maîtres d'une grammaire cinématographique, littéraire, télévisuelle, voire ordinaire (grammaire ordinaire semblable à un cadre de l'expérience au sens d'Erving Goffman (1974)). Le détail ou le *punctum* ont une dimension d'inattendu, de surprise qui enclenche sur un questionnement et un travail qui relèvent de la question : que s'est-il passé ? Que se passe-t-il là ? L'effet de réel est ni plus ni moins qu'un trouble dans la représentation. Le spectateur ne dispose plus d'un code conventionnel – un genre qui contient des promesses, un univers diégétique séparé du monde ou une grammaire visuelle conventionnelle – pour comprendre ce qu'il a devant les yeux. Cependant, la notion d'effet de réel garde une ambiguïté qui tient à la présence des deux versants d'une part de « l'effet » et d'autre part du « réel ». Chez Roland Barthes, le détail vise moins l'effet sur le lecteur qu'il n'objective une dimension intellectuelle, littéraire, mettant en cause. « L'esthétique séculaire de la représentation » dans un champ culturel, celui de la littérature. Nous opérerons un passage à la dimension pragmatique de l'effet de réel, c'est-à-dire à sa dimension « d'effet » dans le cadre précis des médias. Nous passons du « comme si » de l'effet de réel à son effet tout court. De stylistique (lié au roman réaliste, particulièrement au roman flaubertien), l'effet de réel sera pour nous entendu comme effet de réel pragmatique et social (au sens des cadres qui définissent une réception à un temps historique donné). Opposé à la notion de réalisme, l'effet de réel décrit les modalités contemporaines du rapport entre le cadre télévisuel et le référent. N'était sa dimension de processus, l'effet de réel pourrait être lui-même un genre télévisuel, mais alors genre d'autres genres, manipulation de codes propres à des genres. Or, le « réel » est bien ici ce qui saisit le récepteur par sa nouveauté, sa surprise, son absence de familiarité et de cadrage symbolique<sup>5</sup>. Dans le cas d'*Urgences* qui nous servira d'exemple, la dimension de réel semble se manifester dans l'angoisse et la fuite qu'elle provoque chez certains spectateurs qui ne supportent d'y voir mis en scène des atteintes multiples au corps humain, la mort incluse. La dimension de réel de la série *In Treatment*<sup>6</sup> réside peut-être dans l'abolition de la frontière naturelle ou traditionnelle entre fiction et intimité psychothérapeutique ou médicale, comme

---

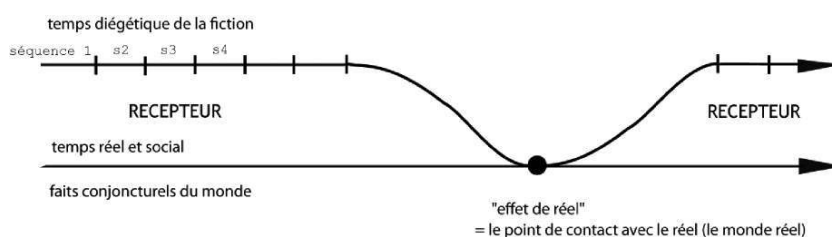
une reproduction à son contexte de production c'est bien la trace du hasard : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle me point (mais aussi me meurtrit, me poigne » (*ibid.* : 49).

<sup>5</sup> L'analogie est saisissante, sinon probante, avec ce que dit le psychanalyste Ch. Melman (2009) du « temps réel », bien qu'à propos du cinéma d'horreur, en l'appuyant sur la catégorie du réel de Lacan : « Qu'est-ce donc que cette épreuve que l'on appelle le temps réel ? Elle consiste dans le fait d'être concerné par un événement qui n'est préparé par aucun discours [...] Le temps réel consiste à être le témoin brusque et soudain d'un événement qui n'a été annoncé ni précédé d'aucun discours, de telle sorte que j'assiste à une représentation en étant incapable d'en dire quoi que ce soit » (*ibid.* : 73-74). Et Ch. Melman de citer la description de la bataille de Waterloo subie par Fabrice sous la plume de Stendhal. Sans doute convient-il d'ajouter qu'il reste à préciser la nature de ce qui est entendu par la notion de discours dans le cas présent. Dans le cas de la réception d'une fiction, lequel en effet des quatre discours lacaniens est-il mobilisé ?

<sup>6</sup> Il s'agit d'une série, américaine mais d'origine israélienne (*BeTipul*), fondée sur une psychothérapie en face à face empruntant au modèle de la psychanalyse relationnelle américaine, qui valoriser « l'horizontalité » des rapports patient-thérapeute. J. Feuer, « Psychoanalysis of/in the series », com-

si tous les espaces de vie pouvaient être mis en scène dans une fiction. Et, même à l'âme du plus septique des analystes français, le trouble pourrait bien advenir si d'aventure il entrevoyait que des séances de psychanalyse empruntant aux paroles effectives entre un analyste et un analysant étaient mises en scène dans une série. Il resterait à le réaliser. L'effet de réel se distingue de « l'impression de réalité » proposée par Christian Metz (1978 : 2003) qui renvoie à une immersion du spectateur dans le film semblable à l'illusion de réalité du rêve. La notion d'impression de réalité résulte de la dialectique entre « l'impression de réalité » propre à la diégèse et la « réalité du matériau » (voir les indices de réalité). Par exemple, au théâtre, la (trop forte) réalité du matériau compromet le fonctionnement de la réalité de la diégèse. Au contraire, la photographie ou la peinture réaliste possèdent trop peu d'impression de réalité pour fonctionner comme le cinéma qui, lui, est entre les deux. Pourtant, dit Christian Metz, il ne s'ensuit nullement que l'impression de réalité diégétique soit d'autant plus forte que le matériau utilisé est plus éloigné de la réalité. L'effet de réel, comme le syntagme l'indique, n'est pas une impression (au sens d'une immersion) mais bien un effet (au sens d'un trouble) dont la dimension de prise sur le récepteur est essentielle. L'effet de réel est ce contact, d'une durée limitée dans la diégèse, avec le monde réel et social. L'effet de réel se produit chaque fois qu'un univers diégétique représentationnel (fiction ou cadre ordinaire) vient « toucher » le monde réel. Il est possible d'en proposer une appréhension graphique par le schéma ci-après (schéma I). L'effet de réel y est ce point de contact de la diégèse fictionnelle avec le temps réel et social ou avec le monde situé et daté attaché à une configuration historique. On pourrait sans doute symétriser les deux lignes haute et basse pour rendre compte de ce qui suivra, à savoir que la fiction touche le monde tout autant que ce dernier touche la fiction, puisque la fiction tend dorénavant à « tomber » dans le monde et inversement.

Schéma I : Illustration de l'effet de réel comme point de contact.



Au regard de cette affirmation, la catégorie du réalisme, et peut-être même celle de fiction, semble inadaptée pour rendre compte de la nature et du fonctionnement de la fiction sérielle contemporaine. La notion d'effet de réel

munication à la journée *Les séries télévisuelles : méthodologies et nouvelles directions*, Laboratoire Communication et politique, 9-10 avril 2010.



permet la différenciation d'avec le réalisme et l'impression de réalité. Le réalisme désigne un rapport au réel, toujours révisable, critiquable, etc., tandis que l'effet de réel tient à un jeu sur le cadre d'expérience mobilisé. L'effet de réel peut être de deux sortes, interne ou externe, « pragmatique » ou « cognitif », jeu sur les codes et conventions télévisuelles ou jeu sur les cadres d'interprétation. D'un côté, on obtient un effet de réel de nature pragmatique (c'est le cas du *cross-over*), de l'autre un effet perlocutoire (voir l'effet sur un récepteur) d'un acte de fiction (c'est le cas possible lors d'insertion de faits du monde dans une fiction). D'un côté, le média s'efface comme médium, de l'autre, il joue sur ses cadres d'interprétation, en mettant en question les arrière-plans de la consommation télévisuelle (Glevarec, 1999). Tandis que le réalisme désigne un rapport de correspondance de la représentation avec le réel, l'effet de réel désigne, lui, un rapport d'insertion du réel dans la représentation, son point de contact.

### Néo-télévision et post-télévision. Au-delà du « genre narratif » : le « cadre d'interprétation »

Le modèle des genres (au nombre de trois : « authentifiant », « fictif » et « ludique ») et de leur « promesse » proposé par François Jost (2001, 2005) décrit bien, selon nous, la paléo ou plutôt la néo-télévision dont parle Umberto Eco. Mais il nous semble que la post-télévision à laquelle nous avons affaire se saisit mieux avec la notion de « cadres » emprunté à Erving Goffman (1974) qu'avec celle de « genres », qui n'est qu'un des critères de caractérisation de la réception d'une œuvre, mieux avec l'effet de réel qu'avec le réalisme. Parlant de « l'effet d'actualité et d'humanité » des séries policières françaises, François Jost (2004a)<sup>7</sup> évoque ainsi un « réalisme prétendu », et concède au mieux un « nouveau réalisme ». En effet, le modèle triangulaire des genres ludique, authentifiant et fictif et des promesses afférentes faites au(x) récepteur(s) est inapte à rendre compte des effets de réel qui échappent au genre et au décodage qui lui est attaché comme mécanisme cognitif.

Le schéma n° 2 synthétise la différence qu'il y a entre saisir une réception en termes ternaires de « promesses de genre » et saisir une réception où le récepteur n'a qu'accessoirement la « promesse » d'un genre pour comprendre des fictions (dans le cas qui nous intéresse) qui, comme on l'a vu et on le verra avec l'exemple d'« Urgences », se réalisent à travers des effets cognitifs (*cross-over*, plan-séquences événementiels, etc.) et conjoncturels (insertion de faits conjoncturels du monde dans la fiction), soit autant d'éléments qui brouillent le cadre d'interprétation qui, comme le définit Erving Goffman, est un cadre social

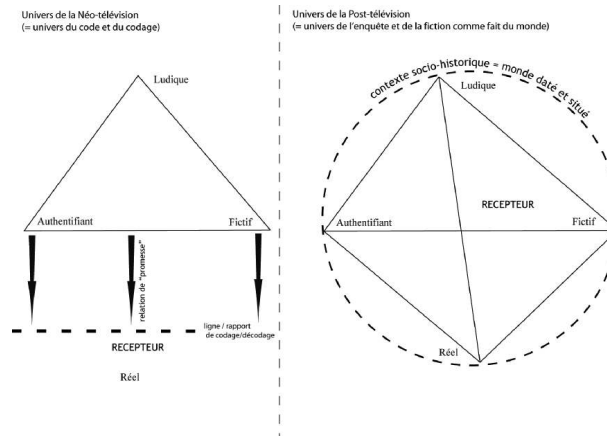
<sup>7</sup> « Au point où nous en sommes, nous tenons pour acquis que les séries classiques et les séries actuelles s'opposent moins en raison de leur plus ou moins grand réalisme qu'en raison de choix concernant le mode mimétique et la représentation du temps humain, qui sont aussi deux façons de concevoir la « quotidienneté » (Jost, 2004a : 70).

et aussi générique. Dit autrement, l'effet de réel se produit, voire se généralise, dès que la promesse du genre fictionnel d'être une fiction ne suffit plus à soutenir le trouble provoqué par l'apparition d'un fait dans la fiction qui affecte le récepteur de par son statut : c'est de la fiction mais ça parle d'attentats qui se sont produits il y a quelques jours dans le monde (*24H Chrono*, *À la Maison blanche*); c'est de la fiction mais il y a un personnage qui appartient à une autre fiction (cas de cross-over de deux séries). La question se pose alors au récepteur : à quoi ai-je affaire? C'est un modèle même de l'enquête en réception qui s'avère devoir être sollicité pour rendre compte de ce rapport nouveau. Et ceci se produit parce que la fiction fait partie du réel dorénavant puisque les frontières entre ce qu'elle met en narration et les faits du monde (réel et médiatique) y sont de plus en plus ouvertes. Et les séries télévisées américaines mettent en jeu, plus que d'autres sortes de fictions, ce passage.

Comme l'indique le schéma n° 2, le triangle jostien des genres n'est plus ce monde des productions audiovisuelles sortant d'une boîte appelée téléviseur; il est à la taille du monde, il lui est pour une part co-extensif. Dans ce modèle, le récepteur entretient une relation dite de « promesse » au genre auquel appartient l'œuvre audiovisuelle qu'il a devant les yeux; son rapport est de « décodage » d'un genre dont il a la compétence générique, dont il a la *television literacy*, la compétence télévisuelle. Dans l'univers de la post-télévision propre aux séries télévisées contemporaines, le rapport d'extériorité du récepteur à une production audiovisuelle est mis à mal et insuffisant chaque fois que, dans le cas du genre fiction, cette dernière inclut un élément du réel, se réalise momentanément en rendant sans recours la promesse d'être une fiction. C'est pourquoi dans l'univers de la post-télévision, le triangle herméneutique des genres n'est plus qu'une des dimensions du rapport des récepteurs que nous sommes aux œuvres de fiction, particulièrement les productions sérielles contemporaines américaines. Le « genre » n'est qu'une dimension du « cadre d'interprétation » et la « promesse » qu'une dimension d'un horizon d'attente moins strict qu'un simple régime fictionnel de réception.

Le schéma n° 2 ne situe pas les récepteurs en face d'une trilogie de genres audiovisuels, extérieurs comme des tableaux accrochés aux cimaises d'un musée, mais l'inclut dans un contexte socio-historique dans lequel la fiction, notamment, est un élément inséré lui-même dans le réel, en s'y « réalisant ». Le modèle n'est plus ni ternaire ni extérieur au récepteur. Il est au minimum quadrilatère et co-extensif aux récepteurs. C'est pourquoi le récepteur y est représenté dans un rapport à des productions audiovisuelles qui sont incluses comme faits réels du monde.

Schéma 2 : De la néo-télévision à la post-télévision.



L'effet de réel plonge le récepteur dans le contexte dans lequel se trouve la fiction elle-même. Les cas de *cross-over* de séries en témoignent, en tant que la fiction est devenue un élément du réel, puisqu'un *cross-over* de fictions suppose de s'appuyer sur au moins une des fictions pour lire l'autre. Les épisodes des séries réalisés en direct en sont d'autres. Les références aux faits conjoncturels du monde d'autres manifestations encore.

## L'effet de réel dans les séries télévisées

### Le renouveau sériel de la grammaire audiovisuelle : l'exemple pionnier de la série *Urgences*

Prenons pour exemple-princeps la série *Urgences* que Sabine Chalvon-Demersay (1999 : 255) caractérise par son réalisme : « Si l'on s'en tient à une approche technique on voit bien que les principales innovations de la série conduisent à mêler les genres et les styles ». « La série recourt au dispositif théâtral et à l'esthétique télévisuelle, emprunte à la comédie, au mélodrame ou à la tragédie, tient de la série ou du feuilleton, mêle des conventions de la fiction et du documentaire. Toutes ces innovations formelles étant mises au service de la production d'une impression de réalité »<sup>8</sup>. Créée en 1994, *Urgences* peut être considérée comme une série du renouveau du genre aux États-Unis. Elle est pionnière de ce qui s'avèrera une longue suite et témoigne de ce renouveau

<sup>8</sup> S. Chalvon-Demersay (1999 : 280) s'intéresse à ce que la série permet de connaître d'une société à travers ce qu'elle provoque et modifie dans le discours de ceux qui l'ont suivie : « La fiction fournit des cadres cognitifs, affectifs et normatifs qui sont mobilisés dans l'expérience ordinaire ».

de la fiction sérielle. La série ne peut plus être analysée comme si elle était équivalente dans son genre à *Dallas*. Le cadre d'expérience, ou si l'on veut pour le moment, la relation au programme et à la télévision, se sont transformés en 20 ans. Là est la valeur d'*Urgences*. Ce que révèle cette série hospitalière, c'est la continuité et l'immersion de la télévision dans l'expérience sociale ordinaire. Nous le ferons à partir de deux traits tenant à la grammaire visuelle de la série : son générique et sa prise de vue. Séverine Barthes (2010) a fait des génériques des séries télévisées un outil d'analyse de leur stylistique. Nous privilégions ici les effets sur la réception.

## Le générique dissimulé

Il y a d'abord un premier effet de réel de type cognitif qui réside dans le jeu sur la catégorie du générique d'*Urgences*. En termes d'analyse littéraire, le paratexte que constitue le générique, qui indique que le cadre pertinent est celui d'une fiction (et non celui d'un documentaire par exemple) et qui annonce le début de celle-ci, n'advient dans cette série que dans un second temps, après le lancement de la fiction. Ce modèle s'est généralisé et a même atteint l'épure dans la série *Lost* où le générique se réduit à une sorte de carton en mouvement du titre de la série<sup>9</sup>. Dans l'ordre, il y a tout d'abord un premier générique d'ouverture, minimal, nommant la série *Urgences* et accompagné d'une musique. Succède une suite de séquences des épisodes précédents qui se clôt par le titre de l'épisode à venir. Puis la série est lancée (ajoutons « comme si de rien n'était »). Ce n'est qu'après quelques minutes de l'épisode engagé qu'intervient le véritable générique. Cette seconde apparition du générique à l'écran est elle-même double. Une première partie est véritablement un générique qui s'accompagne d'une interruption du cours précédent de la narration. Il présente les noms des acteurs principaux et celui du créateur de la série. L'épisode reprend ensuite accompagné quelques instants après l'énumération des noms de l'équipe de production en surimpression. Non seulement le générique n'ouvre pas l'épisode, mais quand il advient, il est dédoublé. Détaillons ce moment important. Il n'y a rien de nouveau, ni d'exceptionnel dans la surimpression d'une partie du générique sur l'épisode qui reprend son cours. Pourtant, ce qui se produit est très important sémiologiquement et pour la réception. En effet, deux cadres coexistent : un qui est celui du monde interne à la fiction proprement dite ; un autre dont la codification est pleine, celui de l'énumération des noms en surimpression. Il s'agit d'éléments qui se rattachent au cadre fictionnel, voire audiovisuel au sens général (il est une règle que tout programme a un générique). Or, ces deux éléments sont sémiologiquement hétérogènes, voire incohérents.

<sup>9</sup> Si l'on en croit S. Barthes (2010 : 145), ce processus de raccourcissement des « seuils entre les émissions ou au sein d'une émission » doit être rattaché au « temps alloué à la publicité qui a augmenté, nécessitant de trouver des moyens d'économiser du temps d'antenne, et non à une visée stylistique propre ».

Pourtant, leur « mixage » à l'image provoque une dramatisation, c'est-à-dire un effet de réel dû à la réification d'un cadre provoquée par sa « lecture » depuis un autre cadre. Après le « générique », qui est bien là pour définir l'épisode globalement comme fiction, dont l'absence poserait possiblement des problèmes moraux, au moins en France, on assiste à une situation où le monde interne de la fiction précède le véritable générique. Lors de ces deux moments, les éléments du générique sont « lus » depuis la fiction et non l'inverse. Ici, les éléments paratextuels ne fonctionnent pas dans les marges – ou les seuils de l'œuvre ; ils ne sont pas non plus seulement redondants avec la fiction, ils cohabitent avec elle et cette coexistence réifie, « réalise » un des deux cadres. Voilà une série qui réussit à soumettre son cadre fictionnel (cadre qui la définit comme fiction) à son monde interne. Résumons cela en disant que tout se passe comme si le générique n'ouvrait pas un épisode, mais fonctionnait comme une mise en forme temporelle, un prélèvement dans un flux de vie. Ces deux moments amènent le spectateur à passer, cognitivement, du cadre fictionnel (l'épisode) au cadre conventionnel (le générique) depuis le cadre fictionnel. Ce passage même est producteur d'un effet de réel. Les séries contemporaines ont prolongé ce jeu avec les conventions du générique comme l'écrit Barbara Villez (2008 : 114) à propos de la série *Lost* :

« Contrairement aux conventions, aucune image ne présente les personnages ni ne donne d'indice sur le sujet ni le lieu de l'action ; le spectateur ne dispose d'aucun repère d'aucune sorte. Perdu, il ne voit qu'un écran noir dans lequel apparaît le mot *Lost* en lettres blanches, un peu floues au début, qui font un tour d'environ 245 degrés sur l'écran, de la droite vers la gauche, et grandissent jusqu'à disparition de l'écran pour céder la place à la première scène de l'épisode le tout en très peu de temps ».

Faire disparaître le générique tend à réduire les éléments qui disent ce qu'une production audiovisuelle est, à quel genre elle appartient ; c'est favoriser l'enquête et limiter le décodage conventionnel. Cette tendance à la dissimulation d'un paratexte qui dit haut et fort de quel genre est un programme se prolonge dans un renouveau de la grammaire visuelle des séries.

## Plan-séquence et montage dans l'image versus montage *cut*

Plusieurs caractéristiques, associées l'une à l'autre, tenant à la prise de vue et à la réalisation sont susceptibles de provoquer des effets de réel dans *Urgences* : caméra *steadicam*, plan-séquence et « montage » dans l'image. Certes, l'usage de la *steadicam* procure une prise de vue fluide. Mais cette caméra stabilisée ne prend tout son sens ici que de son contraste avec le plan fixe. Le plan fixe impose au récepteur la chose à voir, le plan mobile autorise une sélection dans le champ visuel. Cette sélection dans le champ engage celui qui regarde dans une enquête. L'utilisation fréquente du plan-séquence et l'intrusion systématique

de personnages dans le champ de la caméra, c'est-à-dire, si l'on veut se situer du côté de la réception, dans l'écran, sont deux éléments centraux d'*Urgences*. Le plan-séquence ne se comprend, lui, que par rapport au montage. Si le plan-séquence opère un « montage » implicite ou anticipé, il n'est pas un montage de réalisation, un montage *cut*. En ce sens, non seulement il accentue la fluidité et la continuité de la séquence filmée, bref son inscription dans un temps réel, mais il échappe surtout au montage comme code cinématographique. Là aussi, toute sortie du code cinématographique connu est susceptible de brouiller ou d'inscrire le cadre perçu dans un registre réaliste. En effet, du point de vue télévisuel, un des éléments les plus perceptibles de toute fiction est bien le montage des séquences en tant que code narratif propre à la fiction visuelle. Enfin, le temps du plan-séquence est nécessairement celui de sa réception. En instaurant un temps objectif, le plan-séquence contribue à créer un indice de contextualisation (Gumperz, 1982). Le plan-séquence fait correspondre le temps réel et le temps filmé, le cadre de réception et le cadre d'émission. L'univers diégétique de la fiction (son univers spatio-temporel) est pragmatiquement lié à l'univers extradiégétique de la réception – celui du temps et du lieu de visionnage (Genette, 1982). Le plan-séquence tend à réduire le code elliptique. *Urgences* se caractérise par l'intrusion continue de personnages dans le champ qui constitue un élément événementiel dans la mesure où celle-ci suppose chez le récepteur de refaire en partie l'épreuve de la situation perçue. Refaire l'épreuve, c'est ici devoir donner ou redonner un sens à une information nouvelle advenant dans le contexte. De plus, le filmage procède en choisissant un personnage entré dans le champ que la caméra suit, puis quitte au profit d'un autre. Cette prise de vue constitue un montage dans l'image alternatif à un montage de plans discontinus (montage dans l'image extrêmement rare dans les longs métrages). Ce déplacement sur le personnage qui vient de s'introduire rapproche la prise de vue de celle qui caractérise un reportage où le cadreur déplace sa caméra sur l'événement qui advient et qui, a priori, n'est pas prémédité et surgit par surprise. Là, la dimension d'incertitude est essentielle. Le montage dans l'image évite le montage par plans discontinus, la page qui s'ouvre sur un nouveau chapitre, au profit d'une continuité du temps diégétique. La sortie (partielle, puisque le montage classique demeure dans *Urgences* comme dans toutes séries) du montage par plans discontinus introduit un changement dans la grammaire du montage propre à la réception audiovisuelle ordinaire, sinon de base du cinéma et des précédentes séries<sup>10</sup>. On le voit, les deux traits du générique et de la prise de

<sup>10</sup> A. Bazin (1976 : 75-76) décrit un tel processus d'enquête à propos de la profondeur de champ, par exemple dans le cinéma de Welles : « Il pourra suffire de remarquer grosso modo : 1° que la profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste ; 2° qu'elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la mise en scène. Alors que dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici à un minimum de choix personnel. De son attention et de sa volonté dépend en partie le fait que l'image ait un sens [...]. Au contraire, la profondeur

vue typifient fortement cette série et, provoquant un questionnement à l'endroit de la grammaire cinématographique, ils entraînent un certain type d'enquête chez le spectateur<sup>11</sup>. Pour les responsables de programme, les producteurs et les scénaristes, la recherche de l'effet de réel organise en fait grand nombre des objectifs et des intentions de toute série qui se veut du réel, plus largement de toute série contemporaine qui se veut « moderne ». Quand Claude Chelli, producteur chez Capa Drama, déclare qu'une consigne de filmage de la série *Police District* (2000-2003) résidait dans l'impératif de ne pas faire précéder l'action par la caméra, il indique ni plus ni moins que la recherche est bien celle, non pas du réalisme, mais de l'effet de réel : le regardeur ne doit pas savoir à l'avance ce que le personnage va faire<sup>12</sup>. Il faut que la caméra suive l'action comme un œil suit un évènement en cours dont il ne saurait pas le déroulement et le sens, non plus l'aboutissement. Comment mieux exprimer la prévalence de l'enquête plutôt que du décodage, qu'avec le truchement de cet « œil » qui enquête sur la nature de ce à quoi il a affaire ! Le processus d'enquête fait partie de tout rapport pragmatique non cadré au réel et en effet sa restitution dans la fiction se mesure à la posture que le point de vue de la caméra adopte face à l'action qu'elle filme.

## Attachement et ouverture de la diégèse des séries

Une des caractéristiques des séries télévisées actuelles est le rapport nouveau au temps qui les caractérise : leur temps de diffusion, quand – on le verra plus loin – ce n'est pas leur temps de production, tend à se rapprocher du temps réel, façon de désigner *a minima* le temps qui passe. Le temps réel du plan-séquence est un trait déjà noté. Deux autres dimensions caractérisent le rapport du temps de la diégèse des séries au temps de l'agenda social. D'une part, leur durée épisodique et saisonnière rapproche leur visionnage du temps long et répété de la vie quotidienne bien plus que ne le procure le visionnage d'un long métrage. D'autre part, les séries rejoignent parfois le temps social ou conjoncturel d'une société quand elles suivent le calendrier de la vie sociale de cette société. Du point de vue des récepteurs nationaux qui suivent en première diffusion les

---

de champ réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image, sinon comme une nécessité [...], du moins comme une possibilité. C'est pourquoi il n'est pas exagéré de dire que *Citizen Kane* ne se conçoit qu'en profondeur de champ. L'incertitude où l'on demeure de la clef spirituelle ou de l'interprétation est d'abord inscrite dans le dessin même de l'image [...]. Ceux de Rossellini et de de Sica sont moins spectaculaires, mais ils visent, eux aussi, à réduire à néant le montage et à faire passer dans l'écran la continuité vraie de la réalité ».

<sup>11</sup> La bande-son (sur la base du doublage en français) se caractérise notamment par le fait que les premiers sons ou mots d'une séquence sont entamés sur la fin de la précédente. Le principe sollicité, assez généralisé en soi, est l'attente qui s'ensuit au prix d'un décalage artificiel entre son et image. Cette attente est support d'un questionnement chez le récepteur.

<sup>12</sup> Entretien avec Cl. Chelli, émission « Séries Télé, le monde en 25 épisodes », producteurs B. Lagane et é. Vérat, France Culture, août 2009.

séries, leur organisation en « saisons », qui renvoient aux vraies saisons, leurs épisodes de Noël ou de *Thanksgiving* aux dates de Noël et du *Thanksgiving*, est un élément de cette homologation des temps fictionnels et des temps sociaux; cette insertion du calendrier social dans la fiction est en soi une adresse aux récepteurs – notamment nationaux – de la série, un « concernement » qui attache pragmatiquement la fiction aux agendas d'une société donnée. C'est le cas courant de la série française *Plus belle la vie* par exemple, dont le calendrier diégétique suit le calendrier social des fêtes et événements de la société française (Corroy, 2008). Comme le dit Barbara Villez (2008 : 118), reprenant une formule de Paul Virilio, « le spectateur a la perspective du temps réel, ou tout du moins d'un temps qui se rapproche du réel ». C'est le temps diégétique permis aux séries de plusieurs saisons de 12 ou 24 épisodes qui tend à éliminer les ellipses et les flashbacks, notent Aurélie Aubert et Émilie Roche (2008), en parlant de la série *24H Chrono*. La consommation quotidienne et domestique des séries est ici un puissant facteur d'attachement de la diégèse des séries au temps réel, à la manière des personnages de la série *Friends* qui vieillissent parallèlement dans la fiction et dans la vie réelle.

« La différence avec le cinéma, dit Aurélien, 25 ans, étudiant, c'est que dans les séries, il y a un épisode par semaine, certaines séries durent cinq ou dix ans et, malgré tout, les personnages, on les voit évoluer; on les voit vivre. Forcément, on se prend d'affection pour eux parce que ce sont des gens avec qui l'on a des contacts réguliers même si ce sont des contacts complètement virtuels et que c'est dans un seul sens ».

La réalisation même des séries au long cours inscrit l'effet de réel et le travail cognitif (ou la prise) du téléspectateur au cœur de la diégèse dès l'instant que celle-ci, tout en étant motivée, est ouverte. Ainsi, les premières saisons de *24H chrono* ont été mises en œuvre sans que le producteur et les scénaristes n'aient déjà décidé au-delà de quelques épisodes qu'elle en serait la structure (la cohérence) argumentative complète, par exemple, lequel, parmi les personnages principaux, serait le traître (Scasso, 2004). Qu'est-ce qu'un « traître de fiction » dont l'auteur (le scénariste) ne sait pas qu'il est un traître? L'effet de réel de la série télévisée s'inscrit ici dans l'absence de téléologie connue à l'épisode visionné. Si aucune téléologie n'existe à la vision d'un épisode E0X, aucun « indice » ne peut être donc perçu par le téléspectateur puisqu'il n'y en a pas. L'absence de téléologie est ce qui rapproche les personnages des personnes, la fiction de la vie, à savoir que le vecteur rétrospectif-prospectif (de type pur hitchcockien) où le téléspectateur sait qu'Alfred Hitchcock connaît le coupable, est ici situé; que le téléspectateur sache ou non que le producteur ne sait pas laisse l'action fictionnelle, quoiqu'il en soit, dans une diégèse sans téléologie. Cet attachement plus ou moins fort et pertinent selon les modalités de consommation (synchrone ou différée, échelonnée ou continue) des publics se prolonge dans les points de contact des séries avec le réel des faits du monde.



## Le contact des séries au réel

Aux côtés des dimensions de jeu avec les codes du montage et d'attachement social des séries à leur temps de consommation, une troisième déclinaison de l'effet de réel se note dans le contact qu'elles mettent en place de façon plus ou moins poussée et variée avec le réel pragmatique ou référentiel. Carl, notre amateur du début, témoignait de cette dimension d'inclusion des séries américaines dans le réel à travers une montée des marches à Cannes dans la série *Entourage*. Les effets de réel de type pragmatique<sup>13</sup>, qui sont les plus difficiles à obtenir en télévision, peuvent être favorisés par les situations de production en direct. L'effet de réel caractéristique des séries contemporaines s'incarne particulièrement bien dans le premier épisode de la saison 4 d'*Urgences*. Réalisé en direct, cet épisode inscrit au sens fort et pragmatique la série dans le réel. Il faut considérer cet épisode en direct d'*Urgences* comme l'expression même de ce vers quoi tend la série, quelque chose comme sa vérité. Il s'agit d'un effet de réel de type pragmatique parce qu'il consiste en un jeu sur les conventions de production. Une fiction dont le récepteur sait qu'elle est réalisée et diffusée en direct est rabattue sur la catégorie de la retransmission ou du reportage en direct et interprétée avec ses conventions. C'est à partir des codes du reportage que la fiction est « lue » : les individus ne sont pas des personnages fictionnels, ce sont des acteurs jouant en direct, c'est-à-dire des personnes, soumises à l'indétermination et à la contingence du réel; il peut y avoir des imprévues. *Urgences* regorge de ces jeux sur le cadre pertinent d'interprétation : la prise de vue depuis la caméra de télévision elle-même élément de la fiction, le caméscope de l'amateur déambulant dans les couloirs. Dans l'une des deux réalisations-diffusions d'*Urgences* en direct, côte Est puis côte ouest des États-Unis, le docteur Ross regarde un match de baseball diffusé aussi en direct sur une des chaînes concurrentes (Barthes, 2010). Le quadrilatère de la post-télévision proposé plus haut (schéma n° 2) permet de rendre compte de ce que le récepteur ne peut recevoir un tel épisode totalement dans le genre fictif, non plus le situer sur la ligne qui va du genre authentifiant au genre fictif; il le reçoit dans un cadre d'expérience qui incarne une fiction et ses personnages comme des acteurs filmés ici et maintenant ou, dans le cas d'un visionnage *ex post*, comme des acteurs ayant été affectés par une dépendance à la situation d'enregistrement. Le *cross-over* qui désigne l'apparition de personnages d'une fiction audiovisuelle dans une autre est un autre point de contact des séries au réel, ici le réel que constitue une autre fiction (qui en devient ainsi plus réelle). C'est le cas de l'apparition des avocats de la série *The Practice* dans l'épisode « Branle-bas de combat » de la série *Ally McBeal*. Les *cross-over* ont été nombreux entre la série *Buffy contre les vampires* et la série *Angel*. Ils sont fréquents dans les séries américaines à partir des années 90. Dans

<sup>13</sup> La plénitude d'un effet de réel pragmatique tient à l'immersion du spectateur ou de l'auditeur dans un contexte semblable à celui qui est décrit et perçu dans le média. Par exemple, au même moment, dans le même lieu, les mêmes événements pragmatiquement vérifiables ont lieu : une explosion à la télévision et une explosion entendue à travers la fenêtre.

l'épisode 4 de la saison I de *Six Feet Under*, un des personnages regarde la série *Oz* à la télévision. Face à ces « passages » entre mondes fictionnels, peut-on se suffire de déclarer que les téléspectateurs sont et se savent dans tous les cas en « régime de fiction »? Peut-on de même se contenter de mentionner la sollicitation d'une connivence ou à une compétence du spectateur, notamment américain? Nous pensons que non. Il faut faire appel à un critère, appelons-le pragmatique, pour désigner le travail d'enquête que le téléspectateur opère : que provoque un *cross-over* de deux univers fictionnels initialement distincts par exemple? Il entraîne là encore un travail de recherche des appuis qui tend à rendre réel un des univers de départ. Un troisième point de contact, et non des moindres, des séries au réel réside dans leur insertion d'éléments conjoncturels ou contextuels « frais » et prégnants dans leur narration. Une telle réactivité ne semble pas possible dans le cas d'un long métrage dont la réalisation s'étale sur un calendrier annuel ou davantage. On peut mentionner ici les premières saisons de la série *24H chrono* et sa mise en scène du terrorisme, *West Wing* et sa référence quasi-simultanée aux attentats du 11-Septembre, *Prison Break* et sa mise en scène de la chaise électrique. Dans un premier temps, ces insertions s'apparentent à une transgression, celle de la distance qui jusqu'à peu gouvernait l'écart temporel et moral entre la fiction audiovisuelle et les faits du monde. *24H Chrono* représente sans doute ici un exemple synthétique dans sa mise en scène de l'impensable : équipe présidentielle vue de l'intérieur; président noir puis présidente, torture, attentat, explosion nucléaire et mort des personnages (la femme de Jack Bauer est par exemple assassinée dès la première saison). À ce titre, il semble bien que les séries contemporaines aient introduit de façon nette la mort des personnages dans leur narration, transgressant ainsi la règle centrale de l'héroïsme de (toujours) sauver les personnages principaux. L'impensable tient à la mise en scène de mondes et de situations existants ou possibles mais inaccessibles. Les transgressions narratives tout autant que les transgressions morales ne rapprochent pas pour autant du modèle réaliste de la « néo-télévision » parce qu'elle déborde le simple réel connu du récepteur.

La « néo-télévision » telle que la synthétise Umberto Eco (1985) pour les années 80 comme une télévision qui parle d'elle-même, s'opposait à la « paléo-télévision » qui parlait, elle, des faits extérieurs. Dans ce nouveau rapport de la télévision aux téléspectateurs et au monde la distinction de la fiction et de l'information est secondaire puisque c'est la question de l'authenticité de l'énonciation et non celle de l'énoncé qui est centrale. « L'effet de vérité » y remplace « l'illusion de réalité » (propre à l'ancienne fiction).

« On s'achemine donc vers une situation télévisuelle dans laquelle le rapport entre l'énoncé et les faits perd de plus en plus d'importance à l'avantage du rapport entre la vérité de l'acte d'énonciation et l'expérience de réception du message de la part du spectateur » (*ibid.* : 206).

Le trouble que provoquent les séries, mais aussi la télé-réalité et le documentaire contemporain (Veyrat-Masson, 2008), recouvre un régime où « l'effet de réel » tend à remplacer « l'effet de vérité », c'est-à-dire où les productions télévisuelles

doivent être pensées dans le cadre d'une « post-télévision ». On recourt au terme de « post-télévision », non par passion des ruptures et ou par inclination pour les « post-institution », mais parce que la télévision se caractérise, non pas tant par sa « fin » selon l'analyse de Jean-Louis Missika (2006), mais par un jeu sur les frontières de ses genres et des cadres d'interprétation, non plus par jeu auto-référencé mais par un jeu référentiel qui déborde la visée réaliste ou mimétique. La post-télévision se caractérise par ceci qu'elle rend perméable ses frontières avec le « réel » dont elle est dorénavant, de surcroît, une partie.

## Sociologie de la réception : modèle de l'enquête *versus* modèle de décodage

Il faut alors redonner au « genre » le statut de « généricité » que lui attribue Jean-Marie Schaeffer (1986) quand il distingue, dans le champ de la littérature, le « genre » et la « généricité ». Le « genre » relève du performatif tandis que la « généricité » est le rapport d'un texte à son genre (qu'il conforte, subvertit, etc.) : « La problématique du genre peut donc être abordée sous deux angles différents, complémentaires sans doute, mais néanmoins distincts : le genre en tant que catégorie de classification rétrospective, et la généricité en tant que fonction textuelle. Le statut épistémologique de ces deux catégories n'est pas identique [...]. Le genre appartient au champ des catégories de lecture, il structure un certain type de lecture, alors que la généricité est un facteur productif de la constitution de la « textualité » (*ibid.* : 198-199). Quand François Niney décrit non plus des « promesses de genre », mais des « horizons d'attente » en énonçant que celui du documentaire relève de la connaissance et celui de la fiction de la crédibilité, nous faisant passer d'une télévision des genres à une télévision des cadres (de l'expérience), il opère une caractérisation des productions audiovisuelles qui semble plus convaincante que la « promesse des genres » pour décrire le statut et le fonctionnement des œuvres audiovisuelles dans le monde contemporain. Il rend compte du trouble dans la fiction qui s'est opéré dans le champ audiovisuel. Les séries télévisées américaines de la post-télévision réalise alors ce que la néo-télévision, bien que parlant d'elle-même, ne faisait pas encore, tourner sur la bande de Möbius, écrivait Florence Dupont<sup>14</sup>. La notion de cadre d'interprétation proposée par Erving Goffman, de par sa dimension

<sup>14</sup> « Pour que *Dallas* échappât à la littérature narrative, il aurait fallu qu'il se prît en charge comme feuilleton télévisé, ce qui n'a pas lieu. Car s'il y a des aèdes dans l'*Odyssée*, on ne voit pas dans *Dallas* les personnages regarder un feuilleton à la télévision. Sue Ellen ne suit pas sur le petit écran les exploits de JR, comme Pénélope entend Phémios dire ceux d'Ulysse. Dans *Dallas* il n'y a pas non plus de cinéma, de théâtre ou d'images. Le feuilleton joue sur l'illusion de réalité et ne se retourne jamais comme un ruban de Möbius, afin de faire voir au téléspectateur que, dans *Dallas*, réalité et image sont une seule et même chose. Pour le téléspectateur, le feuilleton est une réalité, l'enregistrement parfait d'une réalité qui coïnciderait avec l'image qu'il voit d'elle. C'est pourquoi JR acteur n'est que le JR de l'image » (Dupont, 1990 : 148).

interprétative et sociologique, plutôt que seulement sémiologique (qui réduirait la lecture au code et au genre), semble utile à rapprocher de l'effet de réel parce qu'elle met en jeu un champ symbolique de nature socio-historique qui excède la convention du genre. La réception télévisuelle peut-elle être conçue comme un cadre d'expérience? Un cadre de l'expérience se définit pour Erving Goffman (1974) comme ce qui donne sens aux événements qui se déroulent dans une situation. Le niveau d'analyse adopté par Erving Goffman n'est ni culturaliste, non plus celui de l'action située, mais de type herméneutique. S'agit-il pour autant d'un simple déchiffrement? Pour appliquer l'analyse des cadres d'Erving Goffman à l'expérience télévisuelle, il faut dépasser le fonctionnalisme de son modèle. Dans deux directions : celle de l'action située et celle de l'expérience cognitive dans toute son épaisseur. Introduire la dimension d'action située permet de prendre en compte les dimensions d'événement, de prise pragmatique sur le téléspectateur chaque fois que la question de savoir ce à quoi il a affaire sous les yeux se pose à lui (« est-ce ceci ou cela? » comme on dit « est-ce du lard ou du cochon? »). Introduire la dimension d'expérience cognitive rapproche de la saisie d'une expérience du monde chaque fois que cette question concerne des enjeux moraux, scientifiques, politiques, etc. Une bombe atomique peut-elle vraiment exploser sur le sol américain dans l'épisode 15 de la saison 2 de *24H Chrono*? Un président des États-Unis noir semble inconcevable en 2000 (Boutet, 2008). Jack Bauer tue véritablement son collègue Curtis Manning dans la saison 6! Ce sont là autant de transgressions et d'interrogations sur les attendus d'une réception située dans les années 90 et 2000 pour laquelle assassinats, bombes, morts des héros, mise en scène du pouvoir, mise en scène du réel conjoncturel, mise en scène de l'intime et du privé ne sont pas inscrits dans les promesses d'un genre dit fictionnel. Interrogations et exclamations sont bien les deux ponctuations qui accompagnent la réception des séries télévisées américaines à partir des années 90. La référence à une évolution naturelle du genre en relation avec les évolutions des sociétés démocratiques et des codes scénaristiques doit être ici mise en regard de ceci qu'un contexte culturel semblable, en l'occurrence celui de la France, n'a pas produit les mêmes innovations; les amateurs le reprochent régulièrement aux créateurs et aux diffuseurs français.

## Les limites des approches normative et critique

Certains auteurs défendent l'idée d'une vérité fictionnelle en s'autorisant de l'effet de vérité que des fictions provoquent chez leurs destinataires (Esquenazi, 2009). Appliquée à la fiction, la notion de vérité appuyée sur un critère de réception est un peu paradoxale selon nous : cela revient à attacher la vérité à l'interprétation d'un destinataire alors qu'elle devrait l'être à la construction proposée par un auteur. On peut bien sûr utiliser le terme de vérité pour désigner la vérité-pour-soi mais c'est trahir son usage dans le cadre de la science comme vérité assertée (Engel, 1998). Les notions de « pertinence » et de « crédibilité »

proposées par François Niney (2009) nous semblent plus aptes à désigner une adéquation entre un destinataire et une fiction. Nous avons vu de même que l'argument générique que développe François Jost (2001) semble insuffisant pour penser le statut d'œuvres fictionnelles de la post-télévision. À la fois dans le normatif (dire ce qu'une émission audiovisuelle est, un genre fictionnel, ludique ou authentifiant) et dans la réception (les gens peuvent qualifier de façon tout à fait opposée une même émission), cette théorisation semble manquer d'une direction d'ajustement (soit de la fiction vers ses récepteurs, soit des récepteurs vers la fiction). Pour faire l'analyse des médias, en l'occurrence de la télévision, et de leurs émissions, ne convient-il pas d'adopter l'une ou l'autre position pour une cohérence? Nous avons noté plus haut que la télévision contemporaine – dont la « télé-réalité » est aussi une manifestation – se comprenait mieux avec les cadres d'interprétation, de même que l'art contemporain a provoqué sa sortie et sollicite sa saisie par une sociologie des cadres (Heinich, 1998a; 1998b), mieux avec les « horizons d'attente » (plus seulement normatifs mais interprétatifs) qu'avec les « promesses de genre ». Du coup, on comprend la posture paradoxalement critique – mais normativement adéquate à une théorie de genres – de François Jost (2004b : 154) à l'endroit de la télé-réalité (en l'occurrence *Loft Story*) qu'il qualifie d'émission ne tenant pas ses promesses d'être un genre réel. Dire que la télé-réalité n'a rien d'un rapport à la réalité, alors que les gens de télévision prétendent stratégiquement le contraire en attestant d'une réalité de ces émissions, et bien que s'y trouve parmi les publics des téléspectateurs « crédules » (*sic*), revient à qualifier la télé-réalité à partir du critère normatif du genre contre le constat que s'il y a un public crédule c'est donc que le genre et ses promesses ne sont d'aucun secours puisque le public est « crédule » tout en ne devant pas l'être! Ne conviendrait-il pas de partir de cette crédulité pour reformuler l'objet au lieu de le mesurer à une norme dont on constate qu'elle ne tient pas – norme un peu paradoxale? C'est pourquoi le modèle jostien des genres est un modèle d'analyse de contenu plutôt que de réception des productions audiovisuelles. Tout se passe comme si les analystes du texte télévisé n'ont pas vu que s'il y a bien eu de la « réalité » c'est à propos de la première émission française dite de télé-réalité *Loft Story*, à savoir son irréductible incertitude du lendemain (aucun scénario n'était écrit pour être récit). La « promesse des genres » trouve sa limite comme catégorie analytique quand elle rencontre le « genre de promesse ». Quel est le genre de promesse? Voilà la question que doit poser l'analyste. L'effet de réel et le réalisme fictionnel qui le généralise n'affectent pas tant le régime de croyance du spectateur que le travail qu'il effectue pour savoir à quoi il a affaire. Et son doute ou son trouble ne porte pas sur la question d'identifier le genre convenable mais d'évaluer la pertinence du cadre d'interprétation d'un objet du réel. Le genre n'est alors qu'une des dimensions du codage de l'œuvre. Il est une seconde approche de type critique des séries « réalistes », celle qui oppose au prétendu réalisme du message fictionnel la description sociologique de la réalité. C'est une analyse qui, au lieu de spécifier les régimes de production scientifique et fictionnelle, mesure la fiction au réel construit par la science (voire à son dévoilement). Or, le régime

télévisuel n'est-il pas plutôt un cadre d'interprétation, plus précisément le résultat d'une diversité de cadres, d'une diversité de modalités de constructions des éléments filmés? Aussi cette approche fait-elle des erreurs sur le cadre télévisuel. Analysant la série *Urgences*, Jean Peneff (1995 : 143) parle de « plans fixes et de travellings classiques ». Or, ce qui caractérise *Urgences*, ce n'est pas le travelling, c'est la prise de vue avec une *steadicam*. « Tout doit donner l'impression du document vérité, de l'improvisation dans le tumulte des événements », écrit-il encore (*ibid.*). Or, le cadre des scènes d'*Urgences* est parfaitement contrôlé. Aucun tremblement de l'image, à l'instar d'une caméra amateur ou mal tenue, ne caractérise la prise de vue de cette série. « Même les normes habituelles du montage ont été négligées : plans de dos, bougés, etc. » Plans de dos et bougés – qui n'existent guère – ne relèvent pas du montage mais du cadre (au sens de la prise de vue). « Tout ceci doit rendre compte de l'agitation fébrile du service et renforcer l'illusion de prendre la place des professionnels en collant à l'action, en ressentant la tension et l'énergie des acteurs » (*ibid.*). Il ne s'agit absolument pas de prendre le point de vue du professionnel. La caméra est « objective ». Il n'y a aucune substitution à l'œil d'un des protagonistes. Le spectateur assiste. Jean Peneff évoque l'usage de « la nouvelle *steadicam* à l'épaule ». La *steadicam* n'est pas une caméra à l'épaule et cela fait une différence en termes de cadre d'interprétation. L'approche critique ne voit pas qu'il s'agit là encore d'un cadre d'interprétation.

## Conclusion

Si nous suivons bien entendu Jean-Marie Schaeffer (2005) quand il montre que la fiction ne vise pas la réalité référentielle, nous défendons la notion de l'effet de réel pour nous écarter du réalisme, dans le cas des séries télévisées. Le recours aux effets de réel manifeste une place nouvelle des médias dans la sociabilité ordinaire. Les œuvres audiovisuelles, les séries télévisées notamment, sont devenues réelles. Les séries contemporaines ne constituent pas des fictions réalistes mais visent un réalisme fictionnel. Il ne s'agit pas ici de rechercher les indices du réel, mais de saisir comment une fiction brouille sa distinction avec un cadre réel. Autrement dit, le réalisme de la série n'est pas le centre de l'affaire, il n'est qu'une condition de ses effets de réel. Pourquoi le réalisme est-il secondaire? Parce que c'est à l'issue de la série que les spectateurs ont appris quelque chose sur les urgences hospitalières et les termes médicaux, nous apprend Sabine Chalvon-Demersay (1999) à propos d'*Urgences*. Les individus n'ont historiquement pas débarqué dans la série en faisant le constat qu'elle était réaliste puisqu'ils n'avaient pas de cadre réel sur lequel s'appuyer et que les travaux sont là pour nous dire que ce savoir est postérieur et non antérieur. Il faut concevoir la « réception » comme une situation dans laquelle le spectateur est « engagé ». Engagé dans des processus de compréhension de la situation. Pourquoi un individu décide d'arrêter l'épisode, d'éteindre sa télévision? C'est

que la série n'a pas su l'engager. Il nous semble qu'il faut partir de la situation, se situer dedans, accrocher les expériences dans la situation et non pas au-delà. Nous défendons une analyse de la réception comme enquête et travail du spectateur. Le modèle du décodage et de la convention générique ne peut suffire à saisir la réception des séries télévisées. En fait, l'idée de l'effet de réel s'accompagne ici d'une option prise vers une théorisation de la réception comme enquête (la meilleure clé de compréhension de la réception des séries serait un travail pragmatique, cognitif, moral, intellectuel mené du côté du récepteur). Aussi convient-il peut-être de cesser d'emprunter aux études littéraires pour analyser la réception télévisuelle. Un programme télévisé n'est pas un ouvrage parce qu'il est un cadre d'expérience et une action située là où le second est un texte et un acte de lecture. Le renouvellement de la forme sérielle et ses conditions de réception télévisuelle et domestique rendent d'autant plus visibles deux traits des conventions cinématographiques : l'ellipse et le code symbolique<sup>15</sup>. Le long métrage (*Twilight* ou *Avatar* par exemple) en vient à révéler d'un coup la contrainte et la convention – visible – de l'ellipse et du code chaque fois qu'il enquille les séquences comme autant d'étapes conventionnelles et connues par lesquelles passent les personnages du malheur initial au combat final victorieux. La durée courte du long métrage devient ici la contrainte d'un genre qui s'est pensé, particulièrement en France (Darré, 2000), comme l'œuvre absolue et ultime dans le domaine audiovisuel. En regard de la série, le film de cinéma devient une forme courte. Et il est soumis soit à un modèle conventionnel fait d'ellipses et de fonctions, qui peut constituer en lui-même une forme de plaisir et de réception possible pour les spectateurs que nous sommes (Eco, 1994), soit un modèle stéréotypé qui déçoit certains récepteurs, *a fortiori* au regard des effets de réel des séries contemporaines. C'est pourquoi la série « désuniversalise » l'œuvre cinématographique que ses auteurs ont longtemps pensé unique œuvre audiovisuelle.

## Références

- Aubert A., Roche E., 2008, « 24 heures chrono, les raisons du succès chez les jeunes », pp. 104-26, in : Corroy L., éd., *Les jeunes et les médias, les raisons du succès*, Paris, Vuibert/CLEMI/INA.
- Barthes R., 1968, « L'effet de réel », pp. 81-90, in : Barthes R. et al., éd., *Littérature et réalité*, Paris, Éd. Le Seuil, 1982.
- 1980, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Éd. Le Seuil.
- Barthes S., 2010, *Du « temps de cerveau disponible »? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*, Paris, Éd. de l'université Paris-Sorbonne.

<sup>15</sup> L'ellipse et le code symbolique pourraient être nommés « fonctions » en langage proppien, suite d'actions codées et ritualisées d'une fiction (Propp, 1928).

- Bazin A., 1976, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éd. du Cerf, vol. I.
- Boutet M., 2008, « Le président des États-Unis, héros de série télévisée. La figure présidentielle dans les séries américaines récentes », *Le Temps des médias*, 1/10, pp. 156-169.
- Chalvon-Demersay S., 1999, « La confusion des sentiments. Une enquête sur la série télévisée Urgences », *Réseaux*, 95, pp. 235-83.
- Corroy L., 2008, « Un feuilleton hexagonal qui plaît : *Plus belle la vie* », pp. 83-103, in : Corroy L., éd., *Les jeunes et les médias, les raisons du succès*, Paris, Vuibert/CLEMI/INA.
- Darré Y., 2000, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, Éd. La Découverte.
- Dupont F., 1990, *Homère et Dallas*, Paris, Hachette.
- Eco U., 1985, « TV : La transparence perdue », pp. 196-220, in : *La guerre du faux*, trad. de l'italien par Tanant M. avec la collab. de Caracciolo P., Paris, Grasset & Fasquelle.
- 1994, « Innovation et répétition, entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 68. Accès : <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/68/01-eco.pdf>.
- Engel P., 1998, *La vérité. Réflexions sur quelques truismes*, Paris, Hatier.
- Esquenazi J.-P., 2009, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité?*, Paris, Hermès Lavoisier.
- Genette G., 1982, *Palimpsestes*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Glevarac H., 1999, « Du canular radiophonique à l'effet réel », pp. 75-94, in : Majastre O., A. Pessin, eds., *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- 2010a, « Sériophilie télévisée et régime contemporain de valeur culturelle », à paraître.
- 2010b, « Le reportage radiophonique des « événements ». Mai 1968 a-t-il inventé « l'effet de réel » en radio? », in : Delporte C. et al., eds., *Images et sons de mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau monde Éd., à paraître.
- Glevarac H., Macé É., Maigret É., eds., 2008, *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, A. Colin.
- Goffman E., 1974, *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par Joseph I. avec Dartevelle M. et Joseph P., Paris, Éd. de Minuit, 1991.
- Gumperz J., 1982, *Engager la conversation. Introduction à la sociologie interactionnelle*, trad. de l'anglais par Dartevelle M., Gilbert M. et Joseph I., Paris, Éd. de Minuit, 1989.
- Heinich N., 1998a, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éd. de Minuit.
- 1998b, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éd. de Minuit.
- Jenkins S., 1984, « *Hill Street Blues* », pp. 183-97, in : Feuer J. et al., eds., *MTM Quality Television*, Londres, BFI.
- Jost F., 2001, *La télévision au quotidien*, Paris, De Boeck/INA.
- 2004a, « Séries policières et stratégies de programmation », pp. 57-83, in : Beylot P., Sellier G., eds., *Les séries policières*, Paris, INA/Éd. L'Harmattan.
- 2004b, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Éd. Ellipses.
- 2005, *Comprendre la télévision*, Paris, A. Colin.
- Maigret É., 2003, *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, A. Colin.



- Melman C., 2009, *La nouvelle économie psychique. La façon de penser et de jouir aujourd'hui*, Paris, Éd. Erès.
- Metz Ch., 1977, *Le signifiant imaginaire*, Paris, UGE.
- 1978, « à propos de l'impression de réalité au cinéma », pp. 13-24, in : *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 2003.
- Missika J.-L., 2006, *La fin de la télévision*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Morley D., 1980, « Texts, readers, subjects », pp. 163-73, in : Hall S. et al., eds, *Culture, Media, Language*, London/New York, Routledge.
- Morley D., C. Brundson, 1999, *The Nationwide Television Studies*, London, Routledge.
- Niney F., 2009, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck.
- Peneff J., 1995, « La face cachée d'Urgences. Le feuilleton de la télévision », *Génèses*, 30, pp. 122-145.
- Propp V., 1928, *Morphologie du conte*, trad. du russe par Ligny Cl., Paris, Éd. Le Seuil, 1970.
- Scasso C., 2004, « Entretien avec Howard Gordon. Producteur exécutif de *24 Heures Chrono* », *La gazette des scénaristes*, 20, pp. 74-76.
- Schaeffer J.-M., 1986, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », pp. 179-205, in : Genette G. et al., eds, *Théorie des genres*, Paris, Éd. Le Seuil.
- 2005, « Quelles vérités pour quelles fictions? », *L'Homme*, 175-176, pp. 19-36.
- Thompson R. J., 1997, *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to Er*, Syracuse, Syracuse University Press.
- Veyrat-Masson I., 2008, *Télévision et histoire, la confusion des genres : Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck.
- Villez B., 2008, « Comment vivre avec la catastrophe? Une série télé : *Lost* », *Esprit*, mars-avril, pp. 112-23.