TV/Series

2 | 2012

Les séries télévisées dans le monde : Échanges, déplacements et transpositions

---

Importations, transpositions, adaptation dans le feuilleton quotidien *Plus belle la vie*

Marine Legagneur

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1467>

DOI : 10.4000/tvseries.1467

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Marine Legagneur, « Importations, transpositions, adaptation dans le feuilleton quotidien *Plus belle la vie* », *TV/Series* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 01 novembre 2012, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1467> ; DOI : 10.4000/tvseries.1467

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Importations, transpositions, adaptation dans le feuilleton quotidien *Plus belle la vie*

Marine LEGAGNEUR

En 2003, tandis que se multiplient les programmes de télé-réalité sur les grilles des diffuseurs privés, face aux importantes audiences générées par ces nouveaux formats populaires, France Télévisions cherche à s'inscrire dans cette esthétique de la transparence et du banal qui séduit tant les publics. Forme de la proximité, le *soap* programmé quotidiennement dans la journée s'impose comme un succédané évident. Les programmeurs se heurtent toutefois à leur propre inexpérience en la matière : aucun feuilleton n'est, en effet, parvenu à s'installer dans le paysage audiovisuel français depuis vingt-cinq ans. Le diffuseur en amont et le producteur en aval ont alors recours à des études internationales, visant à recenser ces bonnes pratiques qui assurent le succès du format à l'étranger. On importe ainsi, en premier lieu, des techniques qui permettent la production industrielle d'un programme quotidien. Celles-ci influent directement sur les modalités d'écriture, l'esthétique et la tonalité du programme - de sorte que *Plus belle la vie* s'inscrit de tous points de vue dans l'héritage international du *soap*. Pour autant, parce qu'il est en premier lieu une forme de l'intime et du familier, le *soap* français nécessite que l'on transpose ses enjeux pour qu'ils soient plus conformes aux attentes du public auquel il est destiné. Ce faisant, le feuilleton devient un objet composite, mêlant la tonalité traditionnelle du *soap* d'éléments burlesques, s'inspirant d'autres formats plus généralement regardés en France - à l'instar de la *sitcom* et de la *saga* -, se nourrissant d'une culture classique, du vaudeville, ou de la comédie de mœurs. Le feuilleton est alors le lieu d'un véritable travail d'adaptation et, de composite, il se mue en un format hybride et neuf, éminemment télévisuel au sens où il est très conscient de ses codes et de ses procédés d'écriture, et les exploite. Un programme de *néotélévision*, comme l'entend Umberto Eco, qui laisse au spectateur une place centrale et en fait un membre à part entière d'une forme nouvelle de communication.

En avril 2001, M6 lance *Loft Story*, format adapté de *Big Brother* aux Pays-Bas, premier programme de télé-réalité fondé sur l'enfermement des candidats en France. Le succès immédiat de l'émission, et l'importance du débat médiatique qu'il engendre, signent l'apparition d'une nouvelle télévision de proximité, mettant en scène le banal, le quotidien, et qui prône comme valeur fondatrice l'absolue transparence, le complet effacement du *medium*. TF1, malgré ses premières prises de position fermes contre la *trash TV*¹, ne tarde pas à programmer ses propres formats (*Nice People* en 2003, *Secret Story* en 2007). Face aux audiences générées par ces nouvelles émissions, la direction des programmes de France Télévisions - qui s'était interdit d'en produire à son tour² - cherche tout de même à s'inscrire dans

¹ Patrick Le Lay va jusqu'à qualifier en 2001 la télé-réalité de « sous-produit pornographique ». Voir Raphaël Garrigos et Isabelle Roberts, « *Loft Story*, TF1 perd ses nerfs », *Libération.fr*, 11 mai 2001 (<http://www.liberation.fr/medias/0101373455-loft-story-TF1-perd-ses-nerfs>, lien consulté en septembre 2011).

² Encore aujourd'hui, la direction de France Télévisions se défend de jamais diffuser de programme de télé-réalité. Rémy Pflimlin, dans une interview à *Stratégie* le 8 septembre 2011, affirme qu'il ne « fera jamais de télé-réalité », qu'il qualifie encore une fois de « télé-poubelle ». Voir Arnaud Morisse, « Rémy Pflimlin : Je ne ferai jamais de télé-réalité »,

cette mouvance culturelle du familier qui séduit tant les publics. S'impose peu à peu l'idée de diffuser un *soap*³, en avant-soirée.

Le *soap*, contrairement à la *sitcom* (de l'anglais *situation comedy*), forme *bouclée* et circulaire, est un format feuilletonnant, dont les intrigues courent sur plusieurs épisodes, et ouvert : dans le cas d'une diffusion quotidienne, le *soap* a pour vocation de ne jamais s'achever – contrairement aux *telenovelas*, formes longues, mais en définitive *closes*. Le *soap* construit son récit autour de ses personnages, de leurs interactions, de l'évolution de leurs relations, déroulant une narration perpétuellement béante. Dès lors, c'est moins la notion de répétition qui caractérise le genre qu'une temporalité particulière, l'écoulement d'un temps quotidien, un flot narratif dont on n'entrevoit jamais la fin. C'est en ce sens que Stéphane Benassi définit le *soap* comme une somme de « mini récits concentriques, chacun d'eux contenant ou étant contenu par les autres⁴ » : dans le *soap* quotidien, le sens n'est jamais définitif puisqu'il est compris dans la totalité des épisodes – dans une globalité qui n'advient jamais, mais est toujours idéale, en devenir. D'autres spécificités, moins essentielles, sont typiques du *soap*, notamment une esthétique de la romance et du mélodrame. Cependant, la forme se caractérise surtout par la proximité entretenue avec les spectateurs, par le biais de la mise en scène du quotidien social de héros familiers, qui trouve un écho dans celui du public, et par la prédictibilité et le phénomène d'identification que cette proximité engendre.

France Télévisions voit alors dans cette forme réaliste et identifiante un succédané acceptable aux programmes de télé-réalité. Face au développement de ces nouveaux formats, qui prétendent donner accès à la réalité de l'expérience de leurs protagonistes – développement qui se traduit paradoxalement par une scénarisation croissante de ces programmes –, il s'agit pour France Télévisions d'exploiter la confusion qui rend difficile la distinction entre les programmes selon leur degré de narrativisation. La télé-réalité donnait

---

Première.fr, 8 Septembre 2011 (<http://tele.premiere.fr/News-Tele/Remy-Pflimlin-Je-ne-ferai-jamais-de-tele-realite-2908482>, consulté en septembre 2011).

³ Le terme « *soap* », abréviation de « *soap opera* », est un anglicisme couramment employé par les responsables de la programmation des diffuseurs français. Mary Ellen Brown évoque huit caractéristiques définitoires du *soap* (*Plus belle la vie* les comporte toutes): « Serial form which resists a narrative closure; Multiple characters and plots; Use of time which parallels actual time and implies that the action continues to take place whether you watch it or not; Abrupt segmentation between parts; Emphasis on dialogue, problem solving and intimate conversation; Male characters who are sensitive men; Female characters who are often professionals and otherwise powerful; The home or other place with this function. » Mary-Ellen Brown, « The politics of soaps. Pleasure and feminine empowerment », *Australian Journal of Cultural Studies*, vol. 4, n°2, 1987, p. 4 [p. 1-25]. Consultable sur Internet :

<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/serial/AJCS/4.2/Brown.html>

⁴ Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2000, p. 74.

accès à un quotidien pour partie fictionnel de personnages réels, le *soap* donnera donc accès au quotidien réaliste de personnages de fiction.

La direction des programmes du groupe public se heurte toutefois à une difficulté d'importance : aucun *soap* quotidien n'a été programmé en France depuis 25 ans – le seul feuilleton français, *Sous le soleil*, diffusé depuis 1996 sur TF1, est hebdomadaire, et *Riviera*, série de TF1 diffusée entre 1991 et 1992, qui tente de rivaliser avec les *soaps* américains, ne parvient pas à s'imposer sur les grilles. Le *soap* ne semble plus s'inscrire dans une culture télévisuelle française : les entreprises de production, plus fragiles économiquement que leurs homologues européennes qui diffusent le format depuis longtemps, manquent de savoir-faire, tant technique qu'artistique, et ne maîtrisent pas les contraintes d'une production industrielle. Par ailleurs, le public français n'est pas sensible à l'esthétique très particulière du *soap* : si, en 1994, huit des plus importantes audiences de la BBC sont réunies par des séries télévisées – dont quatre feuilletons –, TF1, à l'inverse, effectue ses six meilleurs scores grâce à des films de cinéma⁵. Tout est donc à inventer pour la direction de France 3, qui fait mener des recherches en amont de son appel à projet, en Europe et en Amérique latine, pour tenter d'établir un catalogue des bonnes pratiques de production⁶.

Quelles sont, dès lors, ces importations à l'origine du *soap* quotidien français, et surtout, comment ses créateurs se sont-ils appropriés un format international pour l'adapter à l'horizon d'attente du public français ? Il ne s'agira pas ici d'établir une liste exhaustive des emprunts que fait *Plus belle la vie* à ses homologues à l'étranger. Il s'agit plutôt de voir comment une forme s'approprie des caractéristiques étrangères, les transpose, les assimile voire les digère pour devenir un format hybride et neuf.

1. Importations techniques, formelles et esthétiques

Les formules d'émissions forment une sorte de gigantesque réseau [...] sans origine et sans fin, où chaque programme se constitue en gardant les traces de ceux qui l'ont précédé, sous forme d'emprunt et de réécriture.

François Jost⁷

---

⁵ Voir *La Production de fiction en Europe*, sous la direction de Jean-Pierre Jézéquel, Paris, La Documentation française, 1994, p. 44-46.

⁶ Informations délivrées par Perrine Fontaine au cours d'un entretien personnel accordé à l'auteur en 2009.

⁷ François Jost, *L'Empire du Loft*, Paris, La Dispute, 2002, p. 68.

Quand j'ai pris la direction de collection, et que j'ai dit à des amis anglais que c'était la première fois – en 2004 – qu'on faisait ça en France, ... ils étaient morts de rire !
Olivier Szulzynger, directeur de collection pour *Plus belle la vie*⁸.

Avant le lancement de *Plus belle la vie*, les équipes de production françaises manquent donc dramatiquement d'expérience en ce qui concerne les méthodes et les rythmes industriels. La plupart des formats diffusés sur les grilles sont hebdomadaires, et les quelques fictions quotidiennes empruntent davantage à la forme de la *sitcom*, moins onéreuse et plus facile à produire qu'un feuilleton, parce que les intrigues bouclées et répétitives permettent notamment l'exploitation d'un décor unique et la réalisation simultanée de plusieurs épisodes. *Plus belle la vie* nécessite pour la première fois de produire industriellement, à raison de 120 minutes utiles tournées par semaine, un format feuilletonnant – qui requiert l'instauration d'intrigues longues, ne permet pas d'écart de diffusion et rend difficile le couplage⁹. Le groupe mène une grande campagne de *benchmarking* international. Perrine Fontaine, responsable du projet à l'époque, raconte :

Je me suis rendue en Allemagne au cours de décembre 2001. Puis on est allés à Naples, pour observer comment travaillaient les Italiens. On s'est aussi rendus au Brésil par la suite, pour étudier des *telenovelas*, principalement¹⁰.

Il s'agit, de la sorte, de faire un tour d'horizon des pratiques mondiales et de déterminer les principaux codes d'un genre très populaire à l'extérieur de nos frontières.

a) Importations techniques et logistiques

À l'issue de cette étude menée par la chaîne, il apparaît en premier lieu que le rythme de production d'un objet comme *Plus belle la vie* exige, avant toute chose, de rationaliser la totalité du processus. Partout s'impose le modèle américain qui instaure la multiplication des agents de la production et la division des tâches : l'élaboration du scénario nécessite la convocation de plusieurs groupes de scénaristes, d'un metteur en scène, des réalisateurs¹¹, des dialoguistes, d'un

⁸ Entretien personnel accordé à l'auteur en 2009.

⁹ Le couplage, ou *cross boarding*, permet de rationaliser la production en regroupant des séquences qui font appel aux mêmes acteurs et aux mêmes éléments (décor et matériel).

¹⁰ Entretien personnel accordé à l'auteur en 2009.

¹¹ Le metteur en scène en télévision s'occupe plus spécifiquement que le réalisateur de la gestion de l'espace et de la direction d'acteurs.

coordinateur d'écriture, du directeur de collection, d'un groupe de contrôle de la qualité et de l'éthique. Cette collaboration exige l'adoption de techniques d'écriture très spécifiques. De ce point de vue, les procédés utilisés par la production de *Plus belle la vie* ne vont pas sans rappeler les méthodes employées pour la production des *telenovelas* brésiliennes : l'écriture est confiée à un atelier d'auteurs, qui se répartissent les intrigues et les personnages selon leurs compétences propres. La trame et les orientations sont définies en commun, et les auteurs travaillent ensuite individuellement sur la part qui leur a été assignée – à charge ensuite au directeur de collection d'homogénéiser le tout. À l'issue de cette période de développement, les séquenceurs sont confiés aux dialoguistes qui produiront les versions finales¹².

Cette conception du travail d'écriture suppose une vision mécaniste du texte, envisagé comme une structure systématique décomposable, présentant le même schéma narratif toujours réitéré. De ce fait, elle s'oppose radicalement à une conception française de l'auctorialité, qui conçoit en l'auteur la volonté unique et homogène prenant à sa charge l'entière responsabilité de l'œuvre. Dans la tradition cinématographique française, cette instance est le plus souvent incarnée par le réalisateur, qui entretient avec l'œuvre un rapport de propriété. À ses homologues à l'étranger, *Plus belle la vie* emprunte donc une conception nouvelle de l'œuvre collective, qui s'oppose à la notion de style. Les scénaristes sont nombreux, leur responsabilité diluée, le *turn-over* des réalisateurs est très important, et leur travail est lissé au maximum par un directeur artistique, qui cherche à limiter les disparités de facture entre les épisodes.

Cette organisation du travail en atelier impose aux scénaristes de *Plus belle la vie* de se conformer à un rythme commun – il s'agit moins ici d'évoquer le respect des délais de livraison du texte que la nécessité pour l'auteur de se mettre au diapason du *tempo narratif* de la série. Pour permettre aux auteurs de développer chacun une partie du scénario, sans multiplier les risques d'incohérence, les ateliers appliquent les procédés mécaniques d'une écriture « en arche ». Chaque intrigue se développe sur une durée préétablie, suivant un rythme connu d'avance selon sa nature et son objet (intrigue A, ou principale, policière¹³ ; intrigue B, sociale ; intrigue C, sentimentale ou

¹² Sur ce point, voir Élodie Perreau, « La fabrication des *telenovelas* au Brésil, ou l'invention d'un genre brésilien » in *Production(s) du populaire*, éd. Jacques Migozzi et Philippe Le Guern, Limoges, PULIM, 2004, p. 167-181.

¹³ La quasi systématisme de l'enjeu policier comme intrigue principale, assez inhabituelle pour ce format, est un choix du directeur de collection, Olivier Szulzynger, engagé après le lancement difficile du programme pour en redresser les audiences trop faibles. La suite de l'article s'attachera à montrer que ce sont justement ces modifications imposées au cadre traditionnel du *soap* international qui confèrent au feuilleton français son identité si particulière.

comique). Chacune dispose d'un nombre fixe de séquences au sein de l'épisode, qui comporte un nombre de scènes toujours strictement identique, et toutes se déploient sur un nombre précis d'épisodes, déterminé à l'avance, à l'issue desquels elles trouvent une résolution. Cette systématisation des rythmes d'écriture permet une anticipation très importante des évolutions du feuilleton et autorise une répartition très en amont des épisodes futurs. Elle permet également aux producteurs d'anticiper le plus possible les questions de décors, de castings, de répétitions, et de réaliser des économies d'échelle significatives au moment de la réalisation.

Ce rythme imposé confère dans le même temps une esthétique particulière, une *structure* spécifique, et très régulière, à la fiction. On s'aperçoit alors que les techniques d'écriture – envisagées à l'origine pour répondre à des impératifs économiques et matériels – influencent largement la forme même du feuilleton

b) Importations formelles et esthétiques

Le choix d'une diffusion quotidienne impose, en premier lieu, la brièveté du format. *Plus belle la vie* s'ancre, avec sa durée de 26 minutes, dans l'esthétique des *sitcoms* américaines, des *soaps* européens, ou des *telenovelas*. À l'époque, le format court n'est pas habituel en France où, en dehors de la sphère de la fiction pour la jeunesse, on privilégie encore les programmes de 50 minutes, voire de 90 minutes. Cette durée de 26 minutes, qui permet une écriture dynamique plus adaptée au feuilleton, instaure un rythme fluide – qui fait notamment la part belle au *cliffhanger*, cette scène de suspens final, promesse d'un conflit futur, addictive pour les spectateurs. Le procédé, courant à l'étranger, est encore rare sur les grilles françaises au moment du lancement de *Plus belle la vie*. Il ne tarde pas, cependant, à s'imposer comme la marque de fabrique du feuilleton, qui en use systématiquement et le souligne par un zoom et un *jingle* caractéristique.

Les méthodes de production industrielle imposent par ailleurs d'autres choix formels. Le décor, en premier lieu, s'inscrit dans une esthétique vériste, tout en devant aussi répondre à des impératifs pratiques : être assez solide, notamment, pour supporter plusieurs centaines d'épisodes, permettre certaines modulations et, surtout, entrer dans un budget excessivement serré. Un épisode de *Plus belle la vie*, en effet, ne peut excéder un budget de cent mille euros, c'est-à-dire dix fois moins qu'un épisode de *Julie Lescaut* (TF1, 1992-), dont le budget d'un million d'euros est typique d'une fiction française. Il en résulte une esthétique très « carton pâte », propre, assez peu crédible dans le détail. Les impératifs budgétaires exigent, en outre, que la série soit quasiment intégralement tournée en studio : un tournage en extérieur, bien plus onéreux, présenterait trop de risques

pour une diffusion quotidienne. Dès lors, l'esthétique de *Plus belle la vie* rejoint celle de ses modèles anglais, à l'instar d'*EastEnders*, diffusée depuis 1985 sur BBC One, qui recrée en studio l'intégralité d'une rue londonienne. En conséquence, la qualité de l'image s'avère réduite : les faibles moyens financiers et techniques alloués au feuilleton, les rythmes de production qui consacrent peu de temps aux étapes de tournage et de montage nuisent tant à la photographie qu'à la réalisation. Pour autant, ces choix artistiques contraints ne semblent pas nuire à l'adhésion des spectateurs, qui reconnaissent dans ces caractéristiques l'univers du *soap* : une fois encore, ce qui résultait de nécessités extérieures au programme devient la norme du format, les spécificités attendues d'une forme.

En s'inscrivant dans la continuité des pratiques expérimentées par ses homologues à l'étranger, *Plus belle la vie* en revendique donc l'héritage. Comme eux, la série devient une forme tout entière vouée au dialogue – dès lors qu'on ne peut compter sur la richesse de l'image comme support du sens. Le texte est alors primordial, en premier lieu parce que les dialogues sont dépositaires de l'entière responsabilité du message, mais aussi parce que l'impossibilité du *spectaculaire* confère au scénario la totale responsabilité du sens. C'est ainsi que, dans ces formats télévisuels, comme l'affirment François Jost et Gérard Leblanc, « l'importance d'un événement se mesure[e] aux répercussions comportementales qu'il entraîne et aux analyses psychologiques qu'il suscite¹⁴ ». Le feuilleton existe d'abord par son texte, que vient servir l'image. *Plus belle la vie* s'éloigne ici d'une tradition cinématographique encore valorisée en France, et revendique un héritage étranger purement télévisuel, plus adapté au *medium* – qui entretient à bien des égards une parenté plus forte avec la radio qu'avec le septième art. Les conditions de réception de la télévision¹⁵, notamment, exigent, comme à la radio, une structure textuelle simple et schématique, des dialogues explicites, répétitifs, lissés et clairs. À ce propos, Jean Bianchi évoque « une écriture élémentaire calculée, qui joue le vérisme et s'interdit tout effet, toute surcharge pour obtenir une lisibilité maximale¹⁶ ». Subséquemment, tandis que le texte prend une importance capitale, sa structure se trouve simplifiée à l'extrême. Le peu d'estime dans lequel on tient généralement la forme du *soap* qui, autant que les cachets très bas, dissuade les acteurs reconnus de postuler, mais aussi la volonté explicite de la production de réunir des

¹⁴ François Jost et Gérard Leblanc, *La Télévision française au jour le jour*, Paris, Anthropos, INA, 1994, p. 91.

¹⁵ « From the start in America it was assumed that viewers would be doing something else while watching soaps, so they have always been written with repetitions and redundancy built in », écrit pour sa part Stephen Pile (« Soap in the eyes », *RadioTimes*, 3-9 novembre 2001, p. 46). *Plus belle la vie* ne déroge pas à la règle.

¹⁶ Jean Bianchi, « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire », *Réseaux*, vol. 3, n°12, 1985, p. 23 [p. 19-28].

acteurs peu connus, donnent lieu à un casting constitué de comédiens jeunes souvent, inexpérimentés parfois. Ces derniers ont peu de temps pour se familiariser avec leur rôle. La caractérisation de prime abord grossière des personnages facilite tant l'écriture que le jeu, mais accentue cette impression d'une interprétation confinée parfois à la caricature.

Pourtant, si ces derniers points cristallisent les critiques du public le plus réfractaire, les *aficionados* ne se formalisent ni du jeu outré des acteurs ni de la simplicité du texte. Cette esthétique est au contraire revendiquée par le feuilleton, qui souligne les marques d'une écriture télévisuelle : l'exploitation du gros plan, voire du très gros plan, l'abondance de champs/contrechamps, le zoom final, le soulignement des répliques par une ponctuation sonore débridée... Ces divers éléments inscrivent le *soap* dans une tradition télévisuelle. Dès lors, comme le souligne Jean Mottet, le réalisme des lieux présentés ne tient pas à une restitution fidèle du réel, mais au fait qu'ils fonctionnent comme les symboles de la réalité¹⁷. Il s'agit d'abord pour le *soap* d'installer au plus vite les spectateurs dans le familier et le commode. Le cadre domestique contribue au contact avec le quotidien représenté. Comme le remarque Cyrille Rollet dans sa monographie de la série *Quoi de neuf docteur*¹⁸ (*Growing Pains*, diffusée sur ABC entre 1985 et 1992, et sur France 2 dès 1987), l'espace représenté est avant tout un *locus* idéal : il est sans aspérité, fidèle à l'idée que nous avons de l'espace domestique aux États-Unis à la fin des années 1980, plus qu'à sa réalité sociologique. En outre, l'écriture visuelle et sonore de la série participe elle-même de ce sentiment de familiarité. C'est en ce sens que l'on peut qualifier le feuilleton *Plus belle la vie* de postmoderne : il se rattache à un héritage télévisuel, et le revendique, en rendant visibles ses procédés d'écriture, autrefois simplement prescrits par des contraintes de production, aujourd'hui caractéristiques d'un genre.

D'autres choix artistiques, très symptomatiques du format, ne sont d'ailleurs aucunement prescrits par le rythme de la production. Le nombre important de personnages *points-de-vue*¹⁹, notamment, inscrit la série dans la tradition internationale du *soap*, forme chorale par excellence. L'instauration d'un pré-générique retraçant en quelques séquences les intrigues principales, présentant leurs personnages et faisant office de *teaser* est également caractéristique du feuilleton. Le générique lui-même, son enchaînement de plans larges qui présentent

¹⁷ Jean Mottet, *Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison et le monde*, Paris, L'Harmattan, 2005, point développé notamment dans le chapitre « L'espace-temps du *soap opera* : le cas de Dallas », p. 73-88.

¹⁸ Cyrille Rollet, *Physiologie d'un sitcom américain. Voyage au cœur de Growing Pains*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 49.

¹⁹ Le personnage *point-de-vue* est celui sur lequel se concentre la focalisation du récit. Il représente un « point d'entrée » dans la fiction, un support privilégié de l'empathie.

la ville, sa mélodie naïve, et ses paroles pour le moins absconses, rappellent encore l'héritage du *soap* – on pense notamment à *Santa Barbara* (NBC, 1985-1994) ou *Amour, Gloire et Beauté* (*The Bold and the Beautiful*, CBS, 1987-). Le choix même de structurer l'espace autour d'un lieu unique, qui fonde à proprement parler l'identité de la série, est encore un emprunt – ici *Plus belle la vie* s'inspire du *soap* napolitain de la RAI, *Un posto al sole* (1996-), mais rappelle aussi *Beverly Hills* (*Beverly Hills, 90210*), diffusée sur la FOX de 1990 à 2000, et dès 1993 en France sur TF1. Le feuilleton se réclame ainsi d'un héritage télévisuel identifiable par les spectateurs.

c) Un objet télévisuel

De l'application de ces pratiques nouvelles en France, qui s'inspirent largement des formats étrangers, il résulte l'apparition d'une forme spécifiquement télévisuelle, assumant pleinement les marques de son écriture. La conception mécaniste de cette dernière, l'abondance des transitions abruptes, la pauvreté relative de l'image, la prégnance du texte, l'écriture musicale stéréotypée ; mais aussi la fluidité des rythmes, le foisonnement des points de vue et des intrigues entremêlées qui confère à la série sa plasticité, l'exploitation originale du continuum temporel, sont autant de caractéristiques qui inscrivent *Plus belle la vie* dans le genre institué du feuilleton télévisuel.

Celui-ci se révèle extrêmement adapté au *medium*, et notamment à son homochronie – la diffusion quotidienne rapprochant encore la temporalité fictionnelle du temps de la narration, et entretenant l'illusion de *direct*, c'est-à-dire la superposition du moment de l'événement et du temps de sa transmission. Ces codes télévisuels très prégnants expliquent probablement en partie la mauvaise presse du programme – notamment à ses débuts. La critique intellectuelle, coutumière des études cinématographiques, voit dans les marques apparentes d'une écriture télévisuelle les signes d'un programme de qualité médiocre²⁰. Paradoxalement, une fois la série installée dans les grilles de programmation (moyennant une modification conséquente de sa structure dramaturgique, néanmoins, mais sans grande conséquence sur les éléments décrits précédemment), son immense succès populaire achèvera de la décrédibiliser aux yeux de la critique.

²⁰ « Un écheveau d'intrigues ineptes, hachées menues en séquences de dix secondes et répliques de six mots maximum [...], le tout filmé en prise unique dans une succursale IKEA avec, en arrière-fond sonore, des cigales de synthèse pour faire ambiance Canebière », va jusqu'à écrire Xavier Leherpeur, de *Studio Ciné Live*, sur l'express.fr en Novembre 2011. Lien consultable sur http://www.lexpress.fr/culture/tele/plus-belle-la-vie-pour-ou-contre_1041955.html. Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres des réactions épidermiques de certains critiques face au programme.

Cette forme nouvelle, pourtant, se révèle être la condition d'apparition d'une expérience neuve, spécifique du *medium* télévision : celle de la représentation de l'intime, du familial et de l'intériorité. C'est certainement en ce sens que Claude Barma affirme que « la dimension première de la télévision, c'est le feuilleton²¹. » Les conditions de production et de réception qui lui sont propres s'avèrent, en effet, particulièrement efficaces lorsqu'il s'agit de mettre en scène le proche, le quotidien, le domestique. Ici encore, mais en termes de thématique et de tonalité cette fois, le feuilleton se nourrit d'une culture internationale du *soap*, et importe des modalités discursives. Le feuilleton devient alors, pour emprunter une idée de Jean Mottet, une transposition de la réalité²².

2. Transposition : forme, matière, substance

*Tous les grands films de fiction
tendent au documentaire, comme
tous les documentaires tendent à la
fiction.*

Jean-Luc Godard²³

*Every nation or group of nations
has its own tale to tell.*

Winston S Churchill²⁴

Les caractéristiques formelles du *soap* semblent donc le vouer à la représentation de l'intime et du familial, à la monstration du banal. Sur ce point, *Plus belle la vie* s'apparente assez peu aux *telenovelas*, qui bien souvent mettent en scène un destin, et ont donc vocation à s'achever – à l'instar de *Marimar* (Televisa, 1994), feuilleton mexicain qui relate la fabuleuse ascension sociale de son héroïne –, ou encore aux *soaps* diffusés le soir, qui font la peinture du quotidien de personnages extraordinaires – on pense ici notamment au spectaculaire et racoleur *Knots Landing* (CBS, 1979-1993), à *Dallas* (CBS, 1978-1991), ou encore à l'indétrônable *The Bold and the Beautiful*. Le feuilleton français emprunte davantage aux fictions européennes programmées dans la journée, à l'instar de l'anglaise *Brookside* (Channel 4, 1982-2003), qui fait de « l'authenticité » sa valeur primordiale, et multiplie les effets de réel, fondant ses procédés de véridiction – et d'empathie – sur la proximité de l'univers diégétique avec le quotidien des spectateurs.

²¹ Voir Christian Bosséno, *200 téléastes français*, CinémaAction, hors-série, 1989, p. 130.

²² Mottet développe ce thème p. 73-88.

²³ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1985, p. 144.

²⁴ Winston Churchill, *A History of English-Speaking Peoples: The Birth of Britain*, Vol. 1, Londres, Cassel, 1956, p. xvii.

Est-ce à dire qu'en important des spécificités structurales du format, *Plus belle la vie* se condamnait automatiquement à en adopter les thématiques et l'esthétique ? Comme le feuilleton quotidien à l'étranger – qui, dans toutes ses variantes, représente une intimité domestique – *Plus belle la vie* vise avant tout à représenter la vie courante des personnages d'un quartier de province dans ce qu'elle a de plus identifiable. C'est même l'ambition première de France 3, chaîne de *proximité*, que de donner accès, avec le feuilleton, à la banalité du quotidien. Les rythmes de diffusion, qui chaque jour convoquent les mêmes personnages d'un microcosme, la nécessaire dilatation de la narration, qui exploite au maximum chaque événement en ce qu'il affecte chacun des personnages, la réalisation, qui favorise le gros plan, et conséquemment l'expression des affects, font du feuilleton l'expression idéale de l'intimité. La fiction cherche dès lors à trouver un écho dans l'expérience spectatorielle – en termes de temporalité notamment puisque, comme l'analysent Guy Lochard et Henri Boyer, loin de se couler dans les principes d'une narration fictionnelle classique, la narration sérielle opte au contraire pour un type d'organisation temporelle qui la rapproche du temps social des téléspectateurs²⁵. Cette expérience, *Plus belle la vie* la pousse à son paroxysme, lorsqu'elle fait correspondre temps réel et temps fictionnel. Les personnages évoluent dans la même temporalité que le public – les dates correspondent exactement et des éléments de l'actualité sont repris dans les intrigues, faisant écho à l'expérience quotidienne des spectateurs. Ainsi, l'épisode du 24 décembre met tous les ans en scène les personnages se préparant au réveillon de Noël. Les résultats des élections présidentielles sont annoncés dans la série, et les personnages peuvent commenter les compétitions sportives en cours. Le feuilleton devient une forme tout entière vouée au présent et à l'homochronie de son *medium*, alors que se mêlent fiction et réalité, temps de l'histoire, temps du récit et temps vécu. Le *soap* se déroule dans un présent sans fin²⁶, un univers diégétique incomplet. Permettant le continu retour du même, le scénario nous familiarise lentement avec le lieu, les personnages, qu'il complexifie jour après jour, et permet la construction lente d'un univers et d'une identité. La série est ainsi comme une fresque qui s'élaborerait sous les yeux des téléspectateurs et se constituerait d'une somme de détails – la juxtaposition de focalisations successives.

Cette narration au présent, que Jean Bianchi qualifie de *narration molle*²⁷, conduit parallèlement à cet étirement du temps, qui

²⁵ Guy Lochard, Henri Boyer, *La communication médiatique*, Paris, Seuil, 1998.

²⁶ Sonia Livingstone parle, à propos de la temporalité du *soap*, d'un « *endless middle* », qui ne connaît jamais ni début ni fin. Propos rapportés par Renée Dickason, *La Société britannique à travers ses fictions télévisuelles : le cas des soap operas et des sitcoms*, Paris, Ellipses, 2005, p. 37.

²⁷ Bianchi, p. 22.

confère au dialogue, selon les mots de Stéphane Benassi, une fonction « essentiellement dilatatoire²⁸ », qui tire profit de chaque événement et de ses conséquences sur la vie intime de chacun des personnages, et exploite à l'extrême les relations interpersonnelles qui se nouent et se dénouent. Cette tonalité mélodramatique, largement inspirée par les formats étrangers et notamment sud-américains, que Stéphane Chaudier qualifie d'« enfer relationnel » et de « *coming out* permanent de l'affect²⁹ », rapproche par certains aspects le feuilleton de l'esthétique de la télé-réalité, lorsqu'il met en scène l'évolution des relations entre les personnages prisonniers d'un univers clos. Le mode principal du récit est alors celui de la mise en scène du conflit égotique et intime – et prend la forme de la confession, de la confidence, de l'aveu. Format de l'intime, le *soap* devient le support idéal du récit cathartique : une structure complexe qui donne aux spectateurs omniscients la connaissance complète d'un événement – plus complète que celle des personnages eux-mêmes –, et qui leur offre les moyens d'apprécier l'effet d'un événement sur chacun des personnages isolément, d'entrer en résonance avec chacun de ses affects.

Dès lors qu'il se conforme à l'expérience intime des spectateurs, le *soap* offre un point de vue interne sur l'expérience individuelle de la vie sociale, et développe un réalisme fondé sur le récit d'une expérimentation individuelle. Aussi *Plus belle la vie* se pense-t-elle comme une expérience intime et personnelle de l'actualité, propice au déploiement d'un discours sur la vie en société – et sur la vie de la société. Comme les *telenovelas*, cette fois, qui se nourrissent des difficultés du monde sud-américain, ou comme *EastEnders*, qui propose une véritable lecture de la vie dans les banlieues londonniennes, *Plus belle la vie* propose une analyse des problématiques qui structurent notre expérience sociale.

C'est d'ailleurs une ambition explicite du diffuseur de service public de proposer un programme qui soit le vecteur d'une identité nationale et le support d'un discours social. *Plus belle la vie* se veut le reflet d'une société composite et hétérogène. Tous les âges y sont représentés, et toutes les origines sociales. Les conflits et les frictions provoqués par la confrontation de ces populations disparates ne sont pas éludés mais, au contraire, viennent alimenter les intrigues. Les amitiés sont parfois difficiles – les soucis d'argent d'Estelle sont un sujet de brouille avec sa riche amie Victoire –, les intérêts sont radicalement divergents – le père pêcheur de Virginie lui demande ce qu'elle peut bien trouver à cette « bourgeoise » de Céline –, les différences culturelles sont criantes – en témoignant les difficultés

²⁸ Benassi, p. 75.

²⁹ Stéphane Chaudier, « *Plus belle la vie* : Bienvenue en enfer », *La Revue des livres*, n°10, 31 mars 2009. Consultable en ligne : <http://www.revuedeslivres.fr/plus-belle-la-vie-bienvenue-en-enfer-stephane-chaudier/>

rencontrées lors de leur mariage par Jean-Paul, alsacien, et Samia, d'origine algérienne. Cette microsociété représentée est alors animée des mêmes débats qui traversent son modèle réel. C'est d'ailleurs le principal objet de l'intrigue B que d'aborder les conflits sociaux divisant l'opinion (homoparentalité, droit à l'euthanasie, solidarité, racisme, chômage et indigence, questions religieuses, avortement, etc.), et d'interroger le rapport de personnages issus de diverses minorités aux positions usuellement et officiellement admises (en donnant la parole à un personnage issu de l'immigration, en somme, le feuilleton permet par exemple de questionner l'identité nationale de manière approfondie). En nous donnant accès à la sphère intime du personnage, en nous intéressant à son devenir, la forme du *soap* permet de tenir un discours didactique plus convaincant. À la manière de la fable ou de l'*exemplum*, la fiction ordonne le réel et lui donne un sens, cherche à convaincre par l'affect – et bénéficie d'un surcroît de vraisemblance lorsqu'elle fait écho à une expérience affective du spectateur. En définitive, *Plus belle la vie* suit le conseil de Sade lorsqu'il suggère aux rhéteurs voulant persuader une femme de s'« adresser plutôt aux passions qu'aux vertus³⁰ ».

Il paraît alors évident que toute velléité de discours et de représentation sociale ne peut se développer en dehors de la société représentée ; en témoignent les nombreuses disparités qui émaillent les *telenovelas* sud-américaines, en fonction de leur pays d'origine³¹ ; en témoigne peut-être aussi le grand succès de ces programmes dans nos DOM-TOM, alors qu'ils ne suscitent qu'un intérêt médiocre en métropole³². C'est exactement ce que souligne Gérard Genette, lorsqu'il développe, dans *Figures II*, l'idée que le vraisemblable est de plus en plus identifié au « devant être³³ », qui désigne ici ce qui est conforme à l'opinion publique, à une « maxime du monde ». *Plus belle la vie*, en important des caractéristiques formelles et esthétiques de ses homologues à l'étranger, se conforme aussi à leur modalité de discours

³⁰ Donatien Alphonse François de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, « Français, encore un effort », Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1954 [1795].

³¹ « Au Mexique, les *telenovelas* sont plus traditionnelles, et donc plus conservatrices : l'héroïne [est] une sainte. Au Venezuela, les *telenovelas* sont un pur *entertainment*, et en Colombie, on s'appuie sur des faits réels pour faire des *telenovelas* policières ou fantastiques. En Argentine, l'héroïne souffre aussi mais elle peut se révéler perverse [...]. » Comme l'explique ici Victor Teveh, directeur de Pol-Ka, importante société de production en Argentine, les spécificités locales pèsent pour une part importante dans les thématiques développées (propos rapportés par Frédéric Martel dans *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, p. 285.). Ainsi Martel rapporte-t-il que, dans une adaptation argentine de *Desperate Housewives*, l'amant plombier de Susan est mué en patron – il paraît impensable aux Argentins qu'un simple ouvrier manuel puisse résider dans une si belle banlieue. Dans la version de Telemundo, un personnage d'immigré mexicain deviendra vénézuélien. Il s'agit donc de s'adapter aux réalités locales.

³² Voir à ce propos l'article d'Eliane Wolff dans le présent numéro de *TV/Series*.

³³ Voir le chapitre « Vraisemblance et motivation » in Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 72.

– elle-même profondément liée à leur format : il s’agit bien de rendre compte d’une expérience intime du monde. Mais la série se voit, dans le même temps, contrainte de transposer ces enjeux pour les rendre conformes aux attentes des spectateurs français, dès lors qu’il s’agit de tenir un propos qui entre en résonance avec l’expérience spectatorielle – ce qui s’avère être la condition de leur adhésion.

Si l’on reprend ainsi l’exemple du mariage de Jean-Paul et de Samia, qui oppose les traditions culturelles de familles alsacienne et maghrébine, on remarque qu’il exploite un clivage très structurant dans la société française, occupant constamment l’actualité médiatique. Le feuilleton propose un travail autour de la norme, et questionne les identités et les sentiments communautaires en vue d’une plus grande cohésion nationale.

Plus belle la vie s’approprie donc l’héritage de formats étrangers, et s’inscrit dès lors dans une filiation revendiquée, tant en termes de caractéristique formelles que de thématiques ou de tonalité. On observe alors l’apparition d’une culture télévisuelle mondiale, qui donne lieu à de constants échanges, à de constantes adaptations de formes et de formules. Il semble cependant qu’on ne puisse pour autant craindre une trop grande standardisation des programmes, qui ferait fi des particularismes locaux pour tendre vers une uniformité stérile. Les sphères culturelles locales, le sentiment communautaire, se définissent en effet en creux par le rejet de ce qui est extérieur. C’est pourquoi le *soap*, forme de la proximité, porte d’importants enjeux identitaires – d’autant plus que ses modalités de diffusion interdisent les relectures multiples, un lissage trop important et un interventionnisme trop fort du diffuseur, et laissent les producteurs libres d’aborder frontalement et sans fard des préoccupations locales. C’est en ce sens que Milly Buonanno, à propos du programme italien *Un posto al sole*, modèle revendiqué de *Plus belle la vie*, soutenait : « L’autonomie ne pourra se préserver qu’à la condition de produire beaucoup, industriellement³⁴. » Comme *Plus belle la vie*, le *soap* napolitain s’inspire largement de feuilletons étrangers, et notamment de l’australien *Neighbours* (diffusé depuis 1985, originellement sur 7 Channel, puis 10 et 11 Channel). Pourtant, ses modalités narratives – répartition des intrigues, organisation textuelle, thématiques – le rattachent de façon évidente à des traditions italiennes, et plus particulièrement aux formes théâtrales populaires dont il fait souvent mention. De la même manière, *Plus belle la vie* trouve sa matière dans les préoccupations locales. Le choix de la chaîne de situer le programme à Marseille est de ce point de vue exemplaire de l’inscription du *soap* dans une réalité régionale. Outre l’intérêt sociologique et urbain de la cité phocéenne, elle est, dans l’imaginaire

---

³⁴ Milly Buonanno, « Indigeni si diventa », *Comunicazione Cultura*, Sansoni, « Comunicazione e cultura, Milan, 1999. Propos rapportés par Mottet, p. 169.

français, un véritable *topos*, chargé historiquement, symboliquement et culturellement – elle *signifie*, au même titre que les intrigues.

Toute importation doit donc être transposée, assimilée par une identité locale. En ce sens, les échanges culturels internationaux peuvent être lus à la lumière de la triade hjelmslevienne, qui met en rapport les concepts de forme, de matière et de substance. Les caractéristiques techniques, formelles et tonales, fondent la formule, invariable et fixe. Le contenu, le fond, les particularismes locaux représentent la matière – et c'est enfin la rencontre de la matière et de la forme qui déterminera la substance du texte³⁵. Cette rencontre de la forme et de la matière, est assimilable, nous semble-t-il, au travail de l'adaptation.

3. Adaptation, ou l'accouchement difficile d'un format nouveau

L'apparition d'un marché mondial de la télévision, et donc d'une culture télévisuelle mondialisée, permet donc le renouvellement des paysages locaux par l'importation de formats et de techniques d'écriture. Il semble, cependant, qu'elle doive s'accompagner d'un travail d'adaptation, pour permettre l'apparition d'un programme en conformité avec les attentes de son public spécifique. L'importation, l'inspiration et le transfert ne peuvent qu'être le moyen d'une innovation substantielle – et risquée ! Ainsi en témoigne le lancement de *Plus belle la vie* en 2004. Le programme met du temps à trouver sa place dans les grilles de la chaîne. Il ne parvient pas à réunir les 8 % d'audience escomptés : les 6 % réunis ne semblant pas suffisants à assurer une assise de spectateurs au feuilleton, les programmeurs, inquiets, parlent d'annulation. La chaîne, en la personne de Rémy Pflimlin, prend toutefois le risque de laisser le temps à *Plus belle la vie* de s'installer, et passe commande pour un an supplémentaire, faisant le pari que des ajustements permettront à la série de rencontrer son public. Les équipes d'auteurs sont renouvelées, et le diffuseur fait appel à Olivier Szulzynger, scénariste chevronné, pour reprendre la direction de collection du feuilleton et lui donner une nouvelle orientation.

Les premières mesures adoptées par Szulzynger apparentent encore davantage la série à ses homologues à l'étranger. *Plus belle la vie* avait pris le parti d'une esthétique absolument réaliste, les premières intrigues mettant en scène les difficultés quotidiennes des habitants du quartier (demande de prêt, problème à l'école, etc.). Pour Szulzynger, il importe avant tout d'insuffler au feuilleton une

---

³⁵ Louis Hjelmslev développe ces thématiques dans son petit opus, *Le Langage*, Paris, Éditions de minuit, 1984. Pour rendre cette analogie plus rigoureuse, il conviendrait de préciser les rapports de détermination entre substance et matière – problématiques chez le sémiologue. Pour autant la comparaison ne nous semble pas, de prime abord, inexacte.

dimension plus romanesque, un nouveau souffle dramatique. Le sentiment de proximité ne doit pas naître d'une conformité absolue au réel, mais bien d'un ancrage simplement vraisemblable, qui puisse être le lieu d'intrigues plus singulières. Retournements mystérieux, *cliffhangers* romantiques, intrigues mélodramatiques ou policières viennent donc colorer le *soap* d'une tonalité nouvelle : *Plus belle la vie* fait siennes certaines caractéristiques génériques des formes internationales.

Olivier Szulzynger, cependant, comme ses équipes scénaristiques, n'a jamais participé à l'écriture d'un *soap*. Spécialiste de la saga audiovisuelle³⁶, il invente au fur et à mesure ses procédés d'écriture, s'inspire de formes diverses, pour élaborer ce qu'il qualifie d'*étrange objet*³⁷. *Plus belle la vie* est, en vérité, un objet composite, qui se réfère constamment à un paratexte transmédiatique. Ainsi, par bien des aspects, la série emprunte à la *sitcom* : le pourcentage d'espace exogène à l'espace domestique, notamment, est singulièrement faible – ce qui confère au format un style relativement théâtral. Les ressorts du comique sont par ailleurs plus variés que dans le *soap* traditionnel : *Plus belle la vie* recourt régulièrement à la mise en abyme et à l'auto-parodie, au ludisme de personnages histrioniques, et peut parfois proposer une lecture satirique, qui exploite la prévisibilité comportementale des protagonistes. La mise en scène de gags visuels reste rare, mais les jeux de mots et formules spirituelles émaillent le texte, qui parfois s'apparente au théâtre de boulevard³⁸.

Ces nouvelles orientations confèrent à *Plus belle la vie* une atmosphère toute particulière et une tonalité spécifique, notamment parce que le romanesque convoqué par Szulzynger confine souvent au rocambolesque – que l'on rencontre dans peu de formats à l'étranger. Il n'est pas rare que le scénario écorne la vraisemblance au profit du souffle dramatique. Ainsi le Mistral a-t-il connu, en six ans d'existence, terrorisme, mafia, industriels véreux, enlèvements, séquestration, trafic de déchets dangereux ou de diamants, esclavage moderne, un nombre incalculable de meurtres et, plus récemment, le cannibalisme. Les problématiques les plus quotidiennes y côtoient les enjeux les plus extravagants – et cette esthétique de l'exagération et de l'hyperbole est poussée à son paroxysme quand les intrigues incluent des éléments fantastiques, voire mystiques (lorsqu'apparaît l'incarnation du diable en personne, errant au Mistral sous les traits de Léonard Vassago.) Les rapports qu'entretient le *soap* avec les procédés d'écriture réaliste

³⁶ La saga audiovisuelle est habituellement développée en 6 ou 8 épisodes de 52 minutes, et trouve traditionnellement sa place dans les grilles d'été des diffuseurs. À tonalité romanesque, voire rocambolesque, elle met souvent en scène des tragédies familiales, des vengeance mystérieuses. À la différence du *soap opera*, il s'agit d'un format *bouclé*.

³⁷ Entretien personnel accordé à l'auteur en 2009.

³⁸ Ces ressorts comiques sont répertoriés par Cyrille Rollet, dans sa monographie, p. 67-75. Voir également l'article de Marie Tréfousse dans ce numéro de *TV/Series*.

s'avèrent donc en définitive problématiques, bien plus que chez ses homologues anglais³⁹. En témoigne l'étude d'*EastEnders* par Renée Dickason, qui, soulignant le nombre important de décès – entre un et quatre par an – ne relève sur la période étudiée que six meurtres. La plupart des morts sont accidentelles ou naturelles⁴⁰. Dans *Plus belle la vie*, un personnage seulement meurt de vieillesse – lorsque Colette Renard décède des suites d'une longue maladie. Les autres morts sont systématiquement violentes et d'origine criminelle.

Le fait que l'on se soucie si peu de la crédibilité du scénario ne semble toutefois pas nuire, ici encore, à l'adhésion des spectateurs – qui continuent à se passionner pour les aventures impossibles de ces héros ordinaires⁴¹. Le réalisme dans le *soap* tient avant tout à la structuration du texte, à la présence de personnages stables, reconnus et engagés dans des réseaux de relations, aux réactions plausibles, ou à des techniques filmiques visant l'authenticité⁴². « Realism », écrit John Fiske, « does not reproduce reality, it makes sense of it⁴³. » Tout est en vérité question de conventions discursives. Ces modalités discursives, Ien Ang les qualifie de *réalisme émotionnel*, au sens d'une expérience vécue du réel, de la structuration émotionnelle du monde⁴⁴. Cette esthétique rocambolesque redouble une lecture littérale de l'intrigue d'une lecture burlesque, plus distanciée, qui rapproche sans doute le feuilleton du théâtre ou du téléfilm comique de tradition française. Plus le feuilleton prend de liberté avec la vraisemblance – plus il exagère – plus cette lecture gagne en intensité. Tout se passe comme si, dans une sorte de carnaval jouissif, le public mettait à bas les codes de la bienséance télévisuelle : il se délecte de cette fiction qui assume ses marques, et qui, dans un jeu paroxystique, pousse à son comble son romanesque de pacotille longtemps décrié. Peu importe l'invraisemblance, ou le jeu des acteurs, parfois à grincer des dents : ce sont autant d'éléments qui alimentent cette lecture distanciée – déculpabilisante pour les téléspectateurs, jubilatoire. Cette esthétique

³⁹ Face aux formats anglais très soucieux de se faire le reflet d'un quotidien banal, *Plus belle la vie* subit quelques influences américaines. « These stories were meant to be about ordinary lives of ordinary people in ordinary times, although it was extraordinary how many affairs, surprises, appearances and disappearances, exotic diseases, affliction of amnesia, murders, kidnappings and frauds befell such a small number of characters in such small towns », se souvient, à propos des *soaps* américains, Helena Sheenan au colloque *Imagining Ireland*, Irish Film Centre, Dublin, 1993. La fiction française, à l'inverse des *soaps* anglais qui se réclament d'une veine authentique, est plus fantaisiste, plus sensationnaliste. Propos d'Helena Sheenan rapportés par Dickason, p. 25.

⁴⁰ Dickason, p. 77-79.

⁴¹ La série continue à fédérer en moyenne 20% de l'audience globale – entre 5,5 et 6 millions de téléspectateurs chaque soir, en 2012.

⁴² Ces critères sont relevés par Dickason, p. 38.

⁴³ John Fiske, *Television Culture*, Londres, Routledge, 1992, p. 24.

⁴⁴ Ien Ang, *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Londres, Routledge, 1985, p. 47.

carnavalesque ne va pas sans évoquer le *grotesque*, que Bakhtine⁴⁵ oppose à la satire, et qui tire ses origines des formes littéraires du Moyen-Âge. Si la satire attaque les vices d'une société en provoquant un rire moqueur – qui sépare et qui scinde –, le grotesque, quant à lui, met son objet à distance pour produire un rire franc et fédérateur. *Plus belle la vie* s'inscrit donc ici dans la tradition littéraire européenne de la fantaisie ou de la farce qui développe une conception esthétique singulière de la vie pratique. Cette tradition use de ce comique parfois grossier, selon les mots de George Orwell⁴⁶, qui fait feu de toute une série de stéréotypes... Cet humour s'avère particulièrement adapté à la forme du *soap*, tenue, pour diverses raisons matérielles et pratiques, comme on l'a vu, de caractériser parfois trop rapidement ses personnages, se faisant le support évident d'une comédie de mœurs qui a ses racines dans une tradition littéraire française.

Le *soap* rencontre alors son public en France, dans un pays où il avait pourtant du mal à s'installer alors que les tenants d'une culture légitimiste y voyaient une forme populaire simpliste. Dans son étude portant sur les rapports de la jeunesse avec les médias, Laurence Corroy⁴⁷ évoque ainsi la grande normativité du feuilleton : la série tiendrait un discours moralisateur, monolithique, monologique – la sexualité y est à peine suggérée, le couple érigé comme parangon du bonheur familial, les dérapages moraux sanctionnés... Cette analyse omet toutefois cet humour dont il est fait un usage éminemment transgressif. L'esthétique outrancière du feuilleton en interdit une lecture trop univoque. Elle est le prétexte du questionnement continu de la norme et de la mise à distance. Il faut cependant souligner que, paradoxalement, les personnages demeurent à la fois les supports d'un discours distancié et d'un phénomène d'identification. C'est cette double fonction qu'ils assument qui permet la mise en place d'un système axiologique beaucoup plus complexe que dans ses concurrents étrangers.

Forme de l'oralité, qui s'apparente par bien des aspects à un programme radiophonique, le feuilleton développe de nouvelles pratiques narratives et devient forme de la glose : chaque événement de l'intrigue se trouve constamment rapporté, amplifié, commenté par les protagonistes qui en proposent diverses interprétations concurrentes. L'importance de l'événement s'évalue alors autant à ses conséquences qu'à la variété du commentaire qu'il génère. La multiplicité des points de vue qui se confrontent – fictifs, mais vraisemblables – permet de rendre compte de la diversité des

⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2003 (1970).

⁴⁶ George Orwell, « The Art of Donald McGill », 1941, http://www.george-orwell.org/The_Art_of_Donald_McGill/o.html, lien consulté en septembre 2012.

⁴⁷ Laurence Corroy (éd.), *Les Jeunes et les médias : les raisons du succès*, Paris, Éditions Vuibert, 2008.

expériences individuelles. La responsabilité de l'énonciation est alors déléguée aux personnages, qui proposent des analyses contradictoires. Aucun discours unifié n'est conséquemment assumé par le feuilleton quand il s'agit d'aborder l'expérience sociale, et c'est en définitive à l'instance spectatorielle de synthétiser les discours et d'arbitrer entre eux. « Le fait que la télévision s'inscrive aussi nettement dans la quotidienneté », développe à ce propos Jean Mottet, « donne au spectateur un rôle nouveau, déterminant⁴⁸. » La visée globalisante du texte, en outre, est mise à mal par la pluralité des tons et des registres employés. Loin de proposer une trame narrative unifiée, essentiellement mélodramatique, comme le font la plupart des *soaps* quotidiens à l'étranger, *Plus belle la vie* propose un texte avec des entrées multiples, par le biais de l'approche humoristique et distanciée, mais aussi par la diversité des registres de langue employés, parfois particulièrement familiers, ou par une certaine impertinence revendiquée, notamment lorsque l'on met en scène une septuagénaire montant une petite entreprise de téléphone rose sadomasochiste, ou qu'on raconte, avec plus de poésie, les premiers émois d'un jeune homme qui s'engage dans une relation à trois.

Par le biais de sa narration polyphonique, *Plus belle la vie* développe donc une axiologie complexe, et cette absence de normativité, au moins apparente, différencie le feuilleton de ses modèles à l'étranger, qui développent bien souvent en creux un discours moralisant, étayé par des héros unilatéraux – en témoignent notamment les parcours édifiants des héroïnes de *telenovelas*, mais aussi le caractère très normatif des intrigues sociales des *soaps* britanniques. Cette liberté d'interprétation laissée aux spectateurs participe donc d'une tonalité très spécifique au feuilleton français : jamais prescriptif, le *soap* se propose d'éprouver les conventions et les valeurs sociales. Le programme se refuse donc à toute interprétation univoque et globalisante, en mettant en scène des personnages aux vues contradictoires, dont les discours sont traités, *a priori*, à égalité. La monstration s'oppose ici à la démonstration – et vient peut-être répondre à une crise de la parole des experts se traduisant par une suspicion vis-à-vis des savoirs académiques. Là où la télé réalité était possiblement le symptôme d'une dissolution des cadres normatifs, la fiction structure une nouvelle expérience du réel, une mise à l'épreuve des repères et des normes, productrice de sens. Avec le *soap*, souligne Jean Mottet, « la télévision relationnelle naît peu à peu de la télévision messagère⁴⁹. »

Qu'advient-il, dès lors, de la stratégie textuelle de l'auteur, dans *Plus belle la vie* ? Si, comme le développe Umberto Eco, « un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique,

⁴⁸ Mottet, p. 82.

⁴⁹ *Ibid.*

représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire⁵⁰ », que devient la figure du *lecteur modèle* dans ce discours à plusieurs voix, où il est entendu que les spectateurs doivent être libres de leur interprétation ? C'est que le lecteur modèle du feuilleton se présente d'emblée comme multiple, offrant plus de liberté au lecteur empirique dans le choix de sa posture. La communication – cette opération par laquelle le lecteur récupère au maximum les codes de l'auteur, actualise le non manifesté en surface par une somme de mouvements coopératifs – est d'emblée pensée comme parcellaire, déséquilibrée, et le texte devient un tissu interstitiel d'*espaces blancs*. « Au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative⁵¹ », nous dit Eco. Il ne faudrait pas trop rapidement en conclure que *Plus belle la vie* renonce à toute visée didactique, cependant. Il se construit simplement un réseau de relations complexes, et une liberté contrôlée est laissée aux spectateurs. Le feuilleton élabore une stratégie dont fait partie la « prévision des mouvements de l'autre⁵² » : on compte sur la coopération du lecteur en lui livrant un texte éminemment *plastique* ; on se sert du fait, qui n'a pas échappé au sémioticien, que la compétence du destinataire n'est jamais la même que celle de l'émetteur. À ce sujet, Eco fait la distinction entre le texte fermé – typique selon lui de l'écriture pour un public populaire –, texte rigide, qui ne peut s'ouvrir que de force sous l'effet d'une initiative extérieure, qui chercherait à lire entre les lignes, à savourer le poncif, et les textes ouverts, d'emblée. « L'auteur », dit-il, « décide jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative⁵³. »

L'originalité de *Plus belle la vie* est peut-être alors à trouver dans l'importance de la liberté interprétative que la série laisse à son destinataire. Cette liberté est surprenante dans une forme populaire, et pourtant tout à fait adaptée au fonctionnement textuel du feuilleton, notamment du feuilleton choral, qui, par essence, provoque une série d'expériences volontairement incomplètes, et développe une temporalité sans commune mesure avec celle de la littérature. Selon les mots de Jean Mottet, le feuilleton provoque la « frustration de notre désir de clôture⁵⁴ ». L'émotion et le sens naissent alors du blocage du fonctionnement régulier du texte – et cette émotion nous pousse à produire le sens du texte en éveillant, « par une attente frustrée, notre tendance naturelle à l'achèvement⁵⁵ ». L'œuvre se fait suite d'équilibres

⁵⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 64.

⁵¹ Eco, p. 67.

⁵² Eco, p. 70.

⁵³ Eco, p. 75.

⁵⁴ Mottet, p. 75.

⁵⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1979, p. 99.

et de déséquilibres. Le destinataire oscille entre le sentiment de familier et l'inconfort lié à la rupture du modèle culturel structuré.

C'est dans ses interstices, dans ces jeux, que le texte devient un objet de *jouissance*⁵⁶. Le plaisir du texte peut alors se trouver justement dans ces emprunts que *Plus belle la vie* fait à ces formats étrangers et que les spectateurs connaissent pour les avoir vus en France : dans l'appropriation des codes et la reconnaissance du genre, dans la répétition, *érotique* selon Barthes, répétition qui permet l'*apparition succulente*, dans la variation, en ce qu'elle est la fuite de ce qui va de soi.

Plus belle la vie s'avère donc en définitive être un objet hybride : il s'inscrit d'abord dans l'héritage international du *soap*, dont il adopte les caractéristiques formelles et esthétiques, dont il exploite les règles narratives, et dont il épouse les thématiques les plus courantes. Pour autant, forme de l'intime et de la proximité, le feuilleton se doit de transposer ses emprunts, en vue de les rendre plus cohérents avec l'expérience de son public. Dès lors, il les met à distance, les modifie radicalement, les digère en somme, et se mue en une forme nouvelle, parfaitement adaptée à son public.

Parce qu'il est hybride, ce *soap* à la française est en outre un objet composite. Au sujet de l'écriture télévisuelle, Stéphane Benassi écrit justement :

La fiction télévisuelle semble aujourd'hui placée sous la quintuple influence de la littérature, du théâtre, du feuilleton de la presse écrite, du film et du *serial* de cinéma, ainsi que du feuilleton radiophonique, empruntant aux formes narratives fictionnelles de ces différents médias certains de leurs thèmes et de leurs processus narratifs⁵⁷.

Cette maxime se révèle particulièrement exacte lorsqu'il s'agit de *Plus belle la vie*. Il en résulte que ce feuilleton est un objet difficile à classer dans les typologies traditionnelles : il puise non seulement ses références dans le *soap*, mais aussi parmi les *telenovelas* et les *sitcoms*, et s'inspire par bien des aspects de la forme de la saga. Le programme est en outre contaminé par une culture littéraire française – et notamment par le vaudeville ou la comédie de mœurs.

Le pastiche de formats étrangers, et l'importation de techniques et de caractéristiques formelles, confèrent enfin au feuilleton une connaissance réflexive très pointue – et la claire conscience de ses procédés d'écriture. Le processus d'adaptation produit dès lors nécessairement une série de « deuxième génération », forme de la « *néotélévision* », au sens où l'entend Umberto Eco⁵⁸, une télévision qui se reconnaît, se représente elle-même, s'inscrit dans une filiation,

---

⁵⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

⁵⁷ Benassi, p. 123.

⁵⁸ Umberto Eco, *La Guerre du faux*. Paris, Grasset, 1985, p. 141.

et se réécrit inlassablement. Cette télévision en perpétuelle mutation laisse aux spectateurs une place primordiale, dans un jeu de communication jubilatoire et constamment réinventé.

Bibliographie

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2003 (1970).

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons T.V., Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL, 2000.

BIANCHI Jean, « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire », *Réseaux*, vol. 3, n°12, 1985, p. 19-28.

BOSSENSO Christian, *200 téléastes français*, *CinémAction*, hors-série, 1989.

BOYER Henri et Guy LOCHARD, *La Communication médiatique*, Seuil, Lettres et Sciences Humaines, Paris 1998.

BROWN Mary-Ellen, « The politics of soaps. Pleasure and feminine empowerment », *Australian Journal of Cultural Studies*, vol. 4, n°2, 1987, p. 1-25.

CORROY Laurence (éd.), *Les Jeunes et les médias : les raisons du succès*, Paris, Éditions Vuibert, 2008.

DICKASON Renée, *La Société britannique à travers ses fictions télévisuelles : le cas des soap operas et des sitcoms*, Paris, Ellipses, 2005.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1979.

_____. *La Guerre du faux*. Paris, Grasset, 1985.

_____. *Lector in fabula. La coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

FISKE John, *Television Culture*, Londres, Routledge, 1992.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Éd. de l'Étoile, 1985.

HJELMSLEV Louis, *Le Langage*, Paris, Éditions de minuit, 1984.

JEZEQUEL Jean-Pierre (éd.), *La Production de fiction en Europe*, Paris, La Documentation française, 1994.

JOST François, *L'Empire du Loft*, Paris, La Dispute, 2002.

JOST François et Gérard LEBLANC, *La Télévision française au jour le jour*, Paris, Anthropos, 1984.

LE GUERN Philippe et Jacques MIGOZZI (éds.), *Production(s) du populaire*, PULIM, Limoges, 2004.

MARTEL Frédéric, *Mainstream, Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.

MOTTET Jean, *Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison et le monde*, Paris, L'Harmattan, 2005.

ROLLET Cyrille, *Physiologie d'un sitcom américain : Voyage au cœur de Growing Pains*, Paris, L'Harmattan, 2006.