



TV/Series

7 | 2015
Le Pilote et la chute

« *Series finale* » : enjeux et théorie d'un compromis moderne

Vladimir Lifschutz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/284>

DOI : 10.4000/tvseries.284

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Vladimir Lifschutz, « « *Series finale* » : enjeux et théorie d'un compromis moderne », *TV/Series* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/284> ; DOI : 10.4000/tvseries.284



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.



« *Series finale* » : enjeux et théorie d'un compromis moderne

Vladimir LIFSCHUTZ

Cet article explore la problématique de la finalité dans une œuvre sérielle. Il s'agit de s'interroger sur les enjeux du *series finale*, point final d'un vaste projet narratif. En remontant le fil de l'Histoire et en étudiant les changements récents du statut de la fin, nous proposerons une théorie fondée sur l'idée suivante : les fins des séries reposent sur une rupture systématique de la « formule », une « déformulation » dont l'objectif ultime est de permettre à la fiction de passer de sa première diffusion à un second monde plus vaste que nous appellerons le monde de la réappropriation multi-médiatique. Nous mettrons cette théorie au feu de la pratique avec l'exemple de la sitcom *Scrubs* (diffusée de 2001 à 2008 sur NBC et de 2009-2010 sur ABC). La mutation économique autour des séries télévisées transforme les attentes des chaînes et des studios, offrant ainsi un nouveau rôle à jouer à la fin, celui d'être un liant entre deux modes d'existence.

This article explores the issue of finality in serial fiction. We explore the stakes of the series finale, which is the ultimate period of a vast narrative project. As we go back through the thread of the story and study changes in endings, we offer a theory on series' endings as based on a systematic challenging of a "formula" – a "deformation" whose objective is to allow the fiction to evolve from its first airing to a larger world we will call the world of "multimedia re-appropriation". This theory is here tested through the practical example of sitcom Scrubs (aired from 2001 to 2008 on NBC and from 2009-2010 on ABC). The economical mutation around TV shows changes the expectations by TV networks and studios, and gives a new role to the ending, which becomes a link between two forms of existence.

La question de la fin dans les séries télévisées est une problématique relativement délaissée par la recherche internationale¹ qui mérite d'être investie. Aussi, nous allons ici nous proposer une réflexion autour de la question : « Comment finir ? ». Une imposante question auquel on ne peut prétendre apporter une réponse complète et incontestable. Nous allons plutôt essayer de dégager ici le cheminement d'une réflexion afin de penser la problématique de la fin dans la série télévisée. Dans un premier temps, nous allons procéder à un rapide historique de la place de la fin dans les séries télévisées américaines. Nous poursuivrons par la présentation des enjeux modernes qui régissent les *series finales* des fictions dans l'industrie américaine. Pour finir par l'exposition d'une théorie

¹ La donne est en train de changer avec plusieurs articles qui s'interrogent sur cette question dont celui de Laura Odello et Peter Szendy. Florent Favard prépare actuellement une thèse où il envisage directement cette question de la fin : elle est intitulée « La promesse d'un dénouement : énigmes, quêtes et voyages dans le temps dans les séries télévisées de science-fiction contemporaines » sous la direction de Pierre Beylot. Nous préparons aussi un travail sur ces questions dans une thèse intitulée : « Les séries télévisées : une lutte sans fin », sous la direction conjointe de Martin Barnier et Jean-Pierre Esquenazi.

appliquée à un exemple précis, celui de la sitcom médicale *Scrubs*, créée par Bill Lawrence et dirigée par ce dernier tout au long des neuf saisons de la série (diffusée de 2001 à 2008 sur NBC et de 2009-2010 sur ABC). Il ne fut pas aisé d'arrêter un choix sur la série utilisée comme exemple et d'autres fictions sérielles auraient été tout aussi fascinantes et pertinentes à analyser, mais il nous a semblé que *Scrubs* regroupait une multitude d'éléments qui nous permettait de présenter cette théorie de la fin. Nous développerons ces éléments dans la partie consacrée à la série de Bill Lawrence. Nous aborderons en trois temps la foisonnante question de la fin avec l'objectif de comprendre la place du *series finale* dans la production sérielle américaine contemporaine et les méthodes des concepteurs de séries pour répondre aux multiples exigences d'une fin. Au début de cette réflexion, deux éléments nous sont apparus :

– la fin est une aberration dans la logique de production américaine. Les séries télévisées naissent en effet d'une volonté économique instaurée au début des années 1950 qui consiste pour les chaînes à programmer dans des cases horaires fixes une fiction amenée à revenir selon un rythme régulier (journalier et hebdomadaire essentiellement) de manière idéalement infinie. En effet, les premières séries télévisées ne sont pas pensées comme des récits par les chaînes mais comme un divertissement amené à fidéliser le téléspectateur. La fin représente donc une faille du dispositif de fidélisation et un échec.

– le second élément est la difficulté pour les concepteurs de séries de concilier leurs propres plans scénaristiques avec les attentes des téléspectateurs et des chaînes. Mettre un terme à des dizaines d'heures de fictions étalées sur des années de production semble constituer un exercice périlleux pour les concepteurs. L'investissement important des téléspectateurs dans les fictions sérielles attise l'exigence de ces derniers. Pour les auteurs, il s'agit de donc de faire face à cet investissement dans le cadre de la fin. Indéniablement, ils sont confrontés à une mission délicate.

À partir de ces éléments, nous allons pouvoir nous intéresser à un double problème, celui du changement de statut du *series finale* et celui de la méthodologie employée par les praticiens pour finir leurs œuvres. Il est important de garder à l'esprit que lorsque nous établissons qu'une série a une fin, nous prenons en compte des œuvres où les auteurs ont un temps variable mais suffisant pour anticiper la conclusion de leur série. Or les séries ayant un *series finale* n'ont pas forcément une conclusion narrative. En effet, le système de production quasi immuable des séries télévisées repose toujours sur un calendrier configuré avec la précision d'un horloger. Généralement, les saisons des séries sont tournées jusqu'en avril mais la décision de leur renouvellement intervient en mai. D'où un grand nombre de séries dont la production est achevée, mais qui n'ont jamais connu de

conclusion narrative. Apporter une conclusion narrative demande donc une anticipation collective qui n'est pas facilitée par le système qui a toujours refusé de laisser une place à la fin, puisque ce terme désigne avant tout la dernière occurrence produite par une chaîne. Une nuance importante est à garder en mémoire. Finir une œuvre sérielle requiert une anticipation collective de la part des auteurs et de la chaîne, or le système limite grandement cette possibilité : « Du fait de ce calendrier, si la chaîne choisit en mai de ne pas renouveler sa commande pour une saison ultérieure, le dernier épisode tourné et diffusé n'est pas la conclusion de la série. Il peut même se terminer sur un *cliffhanger*, destiné à laisser les spectateurs dans l'attente de la saison suivante et qui ne sera jamais résolu². »

1. Mutations progressives du statut de la fin

Selon Marc Herpoux, co-créateur de *Pigalle la nuit* (Canal+, 2009), une des spécificités sérielles, c'est que « À la différence d'un film conçu avec un début, un milieu, une fin, une série est une machine à construire pour durer, un dispositif qui génère des situations contradictoires *a priori* sans fin...³ » Comme nous l'avons évoqué, les trente premières années de la télévision (1950-1980) délaissent les fins de séries à quelques exceptions prêtes (on peut situer le premier *series finale* avec l'émergence d'une forme feuilletonesque dans *The Fugitive* [ABC, 1963-1967]). Les chaînes conçoivent d'abord les fins de séries comme une sentence, celle de l'annulation faute d'audience. La fin de la production est très souvent dissociée de la conclusion narrative qui est la dernière des priorités des patrons de chaînes. De plus, l'émergence du concept de rediffusion fait son chemin au cours des années 1960 et 1970 mais il ne change pas le statut de la fin : on commence juste alors à percevoir la série comme un type de fiction qui peut connaître plusieurs vies. Les fins sont donc associées à une perte de l'audience et à un désintérêt du public. À quoi bon alors proposer une fin narrative à la série alors que les téléspectateurs s'en désintéressent massivement ? Les patrons de chaînes et de studios ont d'autres préoccupations que la petite partie restante de l'audience encore fidèle au programme. L'élaboration des séries télévisées s'impose donc avant tout dans une logique économique qui ne se préoccupe pas d'unité narrative ou de conclusion satisfaisante pour le programme. Pendant les trente premières années de la télévision américaine, la domination massive de séries qui refusent l'écoulement du temps dans la narration ne favorise pas la structure feuilletonesque qui tend à lier les épisodes les uns avec les autres sous un même récit partagé. Au contraire, la domination de

² Martin Winckler, *Les Miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Paris, Au Diable Vauvert, 2005, p. 94.

³ Lucas Amati, Erwan Desplanques, Isabelle Poitte, « Le pouvoir des séries. Décryptages », *Télérama* 3189, 23 février 2011, Paris, p. 27-29.

la « sérialité » tend à restreindre les narrations dans une forme de présent immobile pour reprendre le terme d'Umberto Eco⁴. Les histoires sont les mêmes, elles n'avancent pas ou presque pas, les séries proposent des itérations successives autour de quelques schémas parfaitement calibrés et de multiples genres. Le genre policier, la sitcom se prêtent particulièrement bien à cet immobilisme. Les premières séries comme *I Love Lucy* (CBS, 1951-1960), *Dragnet* (NBC, 1951-1959) marquent l'emprise de la sérialité sur la structure des séries télévisées. Or sans le mouvement du temps, il ne peut y avoir un début, un milieu et une fin.

La classification des séries télévisées étant soumise à de nombreuses propositions, nous retiendrons le principe de sérialité et celui de série à dominance mobile et immobile proposé par Jean-Pierre Esquenazi qui tend à illustrer cette idée d'immobilisme narratif : « Il y aurait donc les séries immobiles et les séries évolutives. Ou plus exactement des séries plutôt immobiles et des séries plutôt évolutives⁵. » Le choix de ce type de série permet en outre de nier le passage du temps et donc de retarder toute narration d'ensemble qui pourrait amener la fiction dans la sphère feuilletonesque. De cette manière, les chaînes génèrent des dispositifs potentiellement infinis : Columbo aura toujours des criminels à démasquer, Lucy Ricardo aura toujours des aventures familiales mouvementées en raison de son caractère. Quelques tentatives viennent mettre en marche la narration non plus à l'échelle d'un épisode, mais de plusieurs comme dans *Zorro* en 1957 qui instaure des arcs narratifs, ou encore dans *The Fugitive* avec le macro-récit de la quête d'innocence du docteur Kimble. Ce dernier titre nous intéresse particulièrement, puisqu'il est permis à une série traversée par une part de feuilletonesque de connaître une conclusion à la fois au niveau de la production et de la narration sous la forme d'un double épisode diffusé le 29 août 1967 et intitulé *The Judgement*. Avec une audience atteignant 72% de part d'audience, le *series finale* apparaît alors comme un succès qui va à l'encontre des prévisions des studios. La voie est ouverte pour des succès certes marginaux mais conséquents. Ainsi en est-il de *M*A*S*H*, une sitcom médicale diffusée sur CBS (1972-1983) et dont l'épisode final intitulé *Goodbye, Farewell and Amen*, d'une longueur inédite de 135 minutes, fut diffusé le 28 février 1983 avec une audience de 105 millions de téléspectateurs⁶ ! (Un record inégalé par une série et seulement dépassé par le Superbowl en février 2010).

Les années 1980 façonnées par la Quality TV de la MTM proposent des séries de prestige pour les chaînes dont les

⁴ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Livre de Poche, 2012, p. 128.

⁵ Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 104.

⁶ Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, dir. Sarah Sepulchre, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 29 [p. 11-46].

expérimentations finales permettent d'entrevoir une méthodologie de la fin. *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), *St Elsewhere* (NBC, 1982-1988), *Moonlighting* (ABC, 1985-1989) ont toutes droit à une conclusion narrative lors de la diffusion de leur dernier épisode. Les auteurs façonnent des fins où l'univers fictionnel est remis en cause. Le commissariat de *Hill Street Blues* est la victime d'un incendie, *St Elsewhere* amène à repenser l'ensemble de la série par une dernière séquence qui réactualise la situation du show. Enfin, les personnages de *Moonlighting* vont même jusqu'à contester l'annulation de leur série dans le dernier épisode. Les années 1990 façonnées par les évolutions techniques, la naissance d'internet, l'émergence de la production de séries par le câble transforment le paysage télévisuel et entraînent les conditions qui amènent à repenser le statut du *series finale*.

2. Nouveaux enjeux

Ce qui change au carrefour des années 2010, c'est la standardisation d'un nouveau marché post-diffusion. La transformation des enjeux économiques place la fin comme un élément important du procédé de création et de diffusion. D'abord par l'émergence d'une seconde vie après la première diffusion qui permet d'envisager d'importantes recettes via la vente de DVD, Blu-ray, la VOD, etc. Deux mondes cohabitent, celui de la première vie et celui de la réappropriation multi-médiatique. Une série ne se pense plus seulement pour une diffusion et d'éventuelles rediffusions, mais son extension médiatique lui permet de générer d'importants profits supplémentaires, à condition toutefois que l'œuvre soit achevée. En effet, le téléspectateur préfère accéder à une œuvre complète plutôt qu'à une série laissée inachevée. Certains vont même jusqu'à attendre la complétude de l'œuvre avant de se la procurer (les audiences de la seconde saison de *Lost* [ABC, 2004-2010] ont diminué alors que les ventes des coffrets de DVD de la saison ont explosé⁷). Les chaînes comprennent donc que la pérennité d'une série ne passe pas seulement par sa capacité à perdurer lors de sa première diffusion, mais aussi par sa capacité à réinvestir tout un nouveau champ médiatique par-delà sa première diffusion. Les recettes importantes générées par la vente de DVD amènent à repenser le marché des séries, comme suffirait à le montrer l'exemple récent de *Games of Thrones* (HBO, 2011-) : le coffret de la première saison a connu un grand succès en établissant un

⁷ Sur les meilleures ventes de DVD aux États-Unis en 2006, la seconde saison de *Lost* se classe 81^e meilleure vente avec plus de 1,5 million d'unités vendues. Si l'on associe ce chiffre à la baisse de l'audience moyenne significative pour la diffusion d'ABC, on peut en déduire que la possibilité de disposer du DVD a pu influencer sur le comportement des téléspectateurs. *Box-office des DVD* : <http://www.the-numbers.com/home-market/dvd-sales/2006> (consulté le 30 juin 2015).

record de 350 000 exemplaires vendus en sept jours aux États-Unis, dont 57% en Blu-ray⁸. En raison de ce succès, il est dans l'intérêt d'HBO d'apporter une conclusion à cette fiction afin de maximiser les ventes après l'arrêt de la série. De plus, la situation particulière du marché américain amène à penser un marché international riche en possibilités et donc en recettes.

De plus, la dimension feuilletonesque amorcée par la Quality TV occupe une place de plus en plus importante dans les séries télévisées. Pour faire simple, il n'existe quasiment plus de fiction comme Columbo, mais plutôt des mélanges entre dominance immobile et dominance mobile, des mélanges entre sérialité et feuilleton. Les séries à dominance évolutive explorent au fil des années les diverses combinaisons et possibilités narratives, structurelles, esthétiques et temporelles comme dans *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *24* (Fox, 2001-2010 et 2014), *Lost* ou encore plus récemment *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Games of Thrones*. La fin apparaît comme un enjeu économique grandissant, une démarcation qualitative (HBO a souvent fait sa publicité sur l'impossibilité d'annuler une saison en cours de diffusion à l'inverse des *networks*). La fin est en train de devenir une manière de se distinguer de ses concurrents et une manière d'unifier l'œuvre pour une seconde vie financièrement intéressante pour les chaînes. Les intérêts des auteurs et des chaînes semblent converger dans ce contexte précis.

Le statut de la fin a changé et les enjeux sont nombreux. Finir est important désormais, mais la question du « comment finir » reste soumise à une multitude de contraintes. Comme le remarque Alain Carrazé, « La plupart des séries ayant une vie (financière) en rediffusion, connaître la conclusion d'une longue intrigue peut diminuer le nombre de reventes⁹. » On ne regarde pas une seconde fois un film de la même manière qu'une série, le temps consacré à ces œuvres par le téléspectateur/spectateur n'est pas du tout similaire. Aussi, la manière dont on achève l'intrigue peut avoir de vraies répercussions sur la suite de la fiction. Les chaînes peuvent alors exiger de conserver une certaine ouverture narrative au cas où une suite voire un *spin-off* verrait le jour. Récemment les responsables de Showtime ont exigé que Dexter ne meure pas à la fin de la série¹⁰. Garder une ouverture est un moyen de garder une porte ouverte sur le futur de la fiction, mais c'est aussi un moyen de donner envie au téléspectateur de revenir pour réexaminer l'ensemble de la série. Comme le remarque le *showrunner* Shawn Ryan : « Pour moi la marque d'une série qui

⁸ [Anonyme], <http://www.cinemovies.fr/actu/game-of-thrones-la-premiere-saison-bat-des-records-de-ventes-en-dvd-et-blu-ray/17242> (consulté le 30 juin 2015).

⁹ Alain Carrazé, *Les Séries télé*, Paris, Hachette Pratique, 2007, p. 151.

¹⁰ Marie Turcan, <http://www.lesinrocks.com/2013/10/08/cinema/fin-dexter-mauvaise-choix-showtime-11434043/> (consulté le 30 juin 2015).

restera dans les annales de la télé, c'est une fin qui donne envie de réexaminer le début¹¹. » Un second visionnage peut avoir un intérêt lorsque une fin nous amène à repenser la série dans son ensemble et donc nous invite à la réexaminer. Le final de *St Elsewhere* est notamment passé à la postérité en raison de son retournement final où toute l'histoire se révèle avoir été perçue par l'imagination d'un enfant autiste.

Les concepteurs sont donc face à un compromis moderne, ils doivent unifier l'œuvre en particulier par une fin qui donne envie de réexaminer l'ensemble tout en résolvant les arcs narratifs importants de la fiction mais en laissant une ouverture à l'ensemble. Un travail qui se trouve avoir plus de points communs avec celui d'un équilibriste. *Twin Peaks* apparaît être un contre-exemple de cette nouvelle situation des auteurs : la série est articulée autour du meurtre d'une jeune femme, Laura Palmer, et de la quête du coupable. La découverte du meurtrier dans la saison 2 peut limiter grandement les possibilités de réinvestissement de la fiction pour le téléspectateur. Ce compromis contradictoire est-il possible et, si oui, de quelle manière ?

Si nous avons évoqué les enjeux pour la chaîne et les auteurs, il ne faut pas oublier que le téléspectateur a un rôle majeur dans ce processus puisque sa fidélité à la fiction crée un lien très fort. Comme le note encore Shawn Ryan : « On se rend compte d'une chose : au début, on croit que cette série vous appartient, mais dès la diffusion, elle appartient à tout le monde¹². » Il ne s'agit pas ici d'identification, mais plutôt d'une forme de reconnaissance activée par un mode de diffusion qui s'introduit dans la vie des téléspectateurs et qui leur permet d'entretenir des liens émotionnellement forts avec les protagonistes sur parfois plusieurs années. L'enjeu pour les chaînes et les auteurs est de ne pas couper ce lien au moment de la fin, mais de le faire perdurer par delà la première diffusion de la série.

À travers cette évolution du statut et des enjeux du *series finale*, il nous paraît nécessaire de nous intéresser à un exemple précis pour essayer de déterminer la méthodologie des auteurs – s'il en existe une – face à cet exercice périlleux. Nous postulerons que oui. Du reste, il nous semble que cette conscience de la fin se répercute dans les séries depuis une quinzaine d'année : *Six Feet Under* et sa fin ont ainsi connu un succès public et critique rares, démontrant que le compromis est possible. À cet exemple bien connu, nous avons préféré celui de *Scrubs*, la série médicale de Bill Lawrence.

¹¹ Dans les bonus de la saison 6 de *Lost* en DVD, voir le documentaire intitulé « La création de la dernière saison ».

¹² *Ibid.*

3. Théorie et formule

Nous allons procéder à l'analyse des dernières minutes de la série. En effet, la théorie que nous exposerons est fondée sur l'idée que chaque série connaît une rupture lors de ses dernières minutes qui permet de passer de ce que Paul Ricoeur appelle immanence du récit à l'imminence de la fin du récit. Cette idée forte dont il puise la source dans l'œuvre de Frank Kermode, à travers l'ouvrage *The Sense of an Ending*¹³, tend à instaurer que tout récit fonctionne sur l'idée d'une fin immanente, sans cesse remise à plus tard par la présence d'une « crise », mais qu'un point de passage concomitant à la fin de la crise permet de passer à l'imminence de la fin et c'est ce point de passage qui nous intéresse, ainsi que les modalités qui en découlent. « La crise ne marque pas l'absence de toute fin, mais la conversion de la fin imminente en fin immanente¹⁴ », puisque toujours selon cette théorie, l'imminence fait ressentir la proximité de la fin.

Scrubs est une sitcom créée par Bill Lawrence, Bonnie Schneider et Robert Lopez, comptant 182 épisodes en 9 saisons et diffusée de 2001 à 2008 sur NBC, puis de 2009 à 2010 sur ABC. Le format est de 30 minutes, publicité comprise. L'histoire prend place à l'hôpital du Sacré Cœur, elle montre la formation de jeunes internes qui vont devenir médecins. Chaque épisode repose sur une « formule », un terme que nous empruntons ici à Jean-Pierre Esquenazi et qui correspond à ce que Vincent Colonna appelle, « la formulation des prémisses de la série¹⁵ ». Il s'agit de la structure narrative qui revient épisode après épisode, telle que l'expose Colonna : « – l'identification des personnages importants et de leurs milieux ; – la mention de leurs buts, voire des obstacles à ces buts¹⁶. » *Scrubs* s'articule autour de plusieurs récits médicaux qui sont mis en relation par la voix off de John Dorian (J.D), l'apprenti médecin de la série et personnage principal. À la manière d'une autre série, *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002), les fantaisies de ce personnage sont matérialisées par des visions. Ainsi, il n'est pas rare que sa subjectivité l'amène à imaginer des situations assez saugrenues. Chaque épisode repose donc sur la voix off de J.D qui relie les différentes intrigues sous un thème commun. À la fin de l'épisode, la voix de l'interne tend à résumer la morale de l'épisode ou à montrer de quelle manière cela affecte les personnages du récit. On retrouve plusieurs intrigues dans un même épisode grâce à une structure en trois actes. *Scrubs* rompt ainsi avec la structure de la sitcom habituelle (tourné sans public, une seule

¹³ *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, University Press, 1967.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 49.

¹⁵ Vincent Colonna, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Lonrai, Payot et Rivages, 2010, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

caméra, aucun rire enregistré) et repose sur un rythme qui passe très vite du loufoque au registre dramatique. Le créateur de la série, Bill Lawrence prend en référence *M*A*S*H* qui est selon lui « un précurseur » dans ce registre de la *dramedy*. Aux États-Unis, les audiences d'abord relativement bonnes (autour de 15 millions de téléspectateurs pour la deuxième saison), baissent progressivement jusqu'à une stagnation ensuite autour de 6 millions de téléspectateurs. Le *showrunner* et la chaîne se mettent d'accord pour achever la fiction et Lawrence a donc eu le temps de penser la fin de sa série. *Scrubs* se termine vraiment lors de sa huitième saison, sur ABC, avec un double épisode final intitulé « My Finale ». L'épisode est diffusé le 6 mai 2009 sur ABC avec une audience moyenne de 5 millions de téléspectateurs¹⁷ pour chacune des deux parties de ce *series finale*.

4. La fin par la « déformulation »

Pour contextualiser la fin de cette série, le personnage principal de J.D s'apprête à quitter l'hôpital du Sacré Cœur en raison d'une mutation qu'il a obtenue dans un autre hôpital. Le jeune interne de la première saison est devenu un médecin reconnu par ses pairs, il a acquis une expérience professionnelle au fil des huit saisons du show et le téléspectateur l'a vu grandir au fil des épreuves, des longues journées à l'hôpital. Le personnage et le téléspectateur ont accumulé une foule de souvenirs fictionnels liés aux expériences de J.D. Les neuf dernières minutes sont donc centrées sur le départ du jeune médecin qui s'apprête à quitter l'hôpital pour la dernière fois. À partir de ce moment, Bill Lawrence procède à une « déformulation » progressive de la formule structurelle, narrative, temporelle et esthétique de la série, mise en place depuis le pilote. Alors que J.D marche dans les couloirs de l'hôpital pour se diriger vers la sortie, il entame un monologue en voix over qui théorise et problématise les enjeux de la fin :

Les fins ne sont jamais faciles. Je les embellis toujours tellement dans ma tête qu'elles ne peuvent jamais être au niveau de mes attentes et que je finis simplement par être déçu. Je ne suis même pas sûr de savoir pourquoi cela compte tellement pour moi de savoir comment les choses finissent ici. Sans doute parce que nous voulons tous croire que ce que nous faisons est très important, que les gens sont suspendus à chaque mot que nous prononçons, qu'ils se soucient de ce que nous pensons. La vérité est qu'on devrait s'estimer heureux si on arrive, même par hasard, à faire que quelqu'un – quel qu'il soit – se sente un peu mieux. Après, tout cela concerne les gens qu'on laisse entrer dans sa vie¹⁸.

¹⁷ [Anonyme], <http://www.spin-off.fr/episode19-5989-06052009-saison8-Scrubs.html> (consulté le 30 juin 2015).

¹⁸ 8.18 : « Endings are never easy. I always build them up so much in my head, they can't possibly live up to my expectations, and I just end up disappointed. I'm not even sure why it matters to me so much how things end here. I guess it's because we all want to believe that what we do is very important, that people hang on to our every word, that they care what we think. The truth is, you should consider yourself lucky if you even occasionally get to make

La fin passe par un temps de la mémoire qui se matérialise progressivement par la déambulation de J.D, lequel imagine croiser les nombreux personnages, vecteurs d'expériences qui ont façonné sa trajectoire au fil de la série. On découvre ainsi ses nombreuses conquêtes, son frère, ses collègues, ses anciens patients vivants ou non jusqu'à ce que le dernier couloir menant à la sortie soit encadré par une foule de personnages appartenant à la fiction qui forme une sorte de haie d'honneur. Alors que le personnage progresse vers la sortie, les personnages l'interpellent de répliques courtes qui renvoient à l'ensemble de la fiction en convoquant la mémoire du personnage et par extension celle du téléspectateur. Le *show* utilise un système d'autoréférences en convoquant sa propre histoire. Une patiente lui demande s'il a bien fait un pique-nique, une référence qui correspond au quatrième épisode de la première saison, lorsque J.D soigne une vieille dame condamnée qui l'exhorte à profiter de la vie.



Figure 1 : La haie d'honneur de J.D dans les derniers instants de la série.

Cette séquence s'affranchit progressivement de la formule de la série avant de rompre avec elle. D'une part, en faisant de l'inconscient de J.D une source d'expériences qui prend forme, elle ne sert plus son but comique premier. D'autre part, chaque fin d'épisode est l'occasion pour J.D de commenter les expériences de l'épisode et de les connecter aux autres protagonistes de la série. Ici, on retrouve bien une morale qui est reliée à sa rencontre avec le fils de sa patiente, Dan Stonewater, mais cette dernière est rapidement délaissée au profit d'une autre réflexion. De plus, cette morale n'est pas en lien avec les autres personnages. Elle est une connexion entre J.D, ses désirs et les

someone, anyone, fell a little better. After that, it's all about the people that you let into your life ».

télespectateurs. Enfin, la morale finale de chaque épisode intervient habituellement dans les deux ou trois dernières minutes de l'épisode, mais ici, nous sommes à neuf minutes de la fin de l'épisode. Il s'agit d'une véritable rupture structurelle et temporelle qui amorce la suite de la formule.

Alors qu'il quitte l'hôpital, un drap étendu pour son départ est utilisé comme écran de projection où une vision fantasmée d'un futur possible est projetée. Pour la première fois dans la série, la voix over de J.D est silencieuse face à la projection de son avenir. Ce petit film, à l'intérieur de la série repose sur un montage, à la manière d'un clip, d'un flash-forward possible. Dorian imagine un futur idyllique qui se reflète sur son visage enfantin (d'une certaine manière, on offre aux téléspectateurs un futur idyllique). Ce passage repose sur une suprématie sonore de la musique qui envahit l'univers diégétique et qui efface tout autre son, une première pour la série. La série abandonne progressivement sa formule habituelle pour convoquer les expériences du téléspectateur.



Figures 2-3 : J.D contemple son avenir possible à la sortie de l'hôpital.

Lawrence fait de la subjectivité de J.D le cœur de cette séquence. Nous retrouvons de nombreux plans subjectifs, la présence d'une musique extradiégétique qui semble sortir de son esprit au fur et à mesure qu'il quitte l'hôpital. L'auteur essaye de nous mettre à la place du médecin. Son expérience est la nôtre. Il est arrivé dans cet hôpital dans le même état que le téléspectateur, comme un apprenti de la fiction et de son univers. Le crescendo final de la séquence est conclu de manière explicite par un regard du protagoniste face à la caméra. J.D croise alors le regard du téléspectateur, il ne l'interpelle pas, mais il le regarde comme nous l'avons regardé pendant des années. Si on se réfère au théâtre (et on sait que la sitcom a puisé son élaboration dans le théâtre), le quatrième mur est brisé et la formule de la série également, puisque c'est la première fois que J.D regarde directement le téléspectateur et non un autre protagoniste.

Le clip musical est interrompu par un technicien qui détache le drap, laissant J.D songeur et le voyant quitter l'hôpital une toute dernière fois. Le technicien qui vient briser le rythme crescendo de ce

montage final n'est autre que le *showrunner* de la série, Bill Lawrence. Ce dernier met un terme à cette séquence, amenant le personnage à passer à autre chose en quittant le centre de l'univers fictionnel, l'hôpital du Sacré Cœur. La dernière phrase prononcée est d'ailleurs « good bye », un simple au revoir. Enfin, la « déformulation » passe par un abandon du centre de l'univers fictionnel. En quittant l'hôpital, J.D quitte le lieu de la « crise » qui permettait d'alimenter la machine à récits en fournissant des patients aux personnages. Le *series finale* n'enferme pas l'univers loin de toute possibilité de continuité, mais il donne une nouvelle direction au monde fictionnel en brisant la formule qui maintenait la « crise » dans la série. En quittant l'hôpital, J.D dépasse la « crise ».



Figure 4 : Le *showrunner* Bill Lawrence (ici en technicien, à droite) vient mettre un terme à sa série.

La fin agit comme une synthèse des propriétés de la série pour mieux les dépasser. L'univers sonore convoque le thème de la série composé par Jen Steven, mais aussi « I'm no superman » (musique du générique de Lazlo Bane) et un nouveau morceau « A Book of Love » de Peter Gabriel. Le crescendo final repose sur une distorsion temporelle où le passé, le présent et le futur convergent à travers la subjectivité de J.D qui entremêle toutes les lignes temporelles sous le thème des expériences partagées. La formule temporelle établit dans la série est ainsi mise à mal. Les fantaisies de J.D, une sorte d'espace temporel partagé par lui et le téléspectateur prennent une ampleur inégale dans les dernières minutes de la série. La subjectivité de J.D amène à particulariser cette expérience finale qui rompt avec son habituelle structure.

Enfin, l'œuvre vise à une certaine unité qui est assurée par le dénouement de la série répondant à l'arrivée initiale de J.D à l'hôpital dans le pilote. Ici, le départ renvoie à l'arrivée initiale, condition

narrative obligatoire pour l'existence de la série. Si la série ne peut exister sans cette arrivée initiale, alors sa fin n'est possible que sous la forme d'un départ.

5. Exception ou généralisation

La force de cette transition repose aussi sur la capacité à convoquer la mémoire fictionnelle dans cette séquence, et à procéder par là à une distorsion du temps. Seul le téléspectateur assidu peut comprendre les liens du personnage avec les autres protagonistes. Le simple fait qu'une seule phrase donnée par un protagoniste puisse évoquer des souvenirs précis aux téléspectateurs démontre l'étendue de la complicité des expériences partagées. Lawrence vise une forme de catharsis en utilisant tous les moyens à sa disposition, pour placer le téléspectateur au même niveau que J.D. Le sous-texte de cette séquence est clair, le téléspectateur doit aussi dire au revoir aux protagonistes de la série, ainsi qu'à son univers. C'est la raison pour laquelle Lawrence prend le temps de convoquer la mémoire du show avant de lui-même refermer cette séquence empreinte de nostalgie.

Cette épuration des émotions passe par un rythme crescendo soutenu par un montage qui s'accélère progressivement et qui s'articule autour de plans subjectifs. La variation rythmique provoquée par la disparition des hallucinations de J.D au moment de sa sortie de l'hôpital trouve un second souffle dans la projection improvisée des images du futur du personnage. La séquence fonctionne sur des pics et des ruptures, créant ainsi des accélérations émotionnelles successives qui viennent embrasser l'ensemble des questions évoquées par J.D dans son monologue. De plus le rythme de cette séquence, en constante accélération, rompt avec le montage habituel de la série.

À travers l'exemple de *Scrubs*, nous pouvons mettre en avant l'idée que la fin est associée à une succession de ruptures que nous regroupons ici autour de l'idée de « déformulation ». Une manière de dénouer la structure pour la faire imploser en repoussant ses limites et ses barrières. En cela, on retrouve une sorte de « matrice de la fin » où le temps joue un rôle important, puisque c'est en convoquant le présent, le passé et le futur au sein d'une même séquence que la série suscite l'imminence de la fin, la prise de conscience du glissement vers la fin. En abolissant les repères temporels et structurels, la série est amenée à s'achever. Sans sa formule, la série ne peut se poursuivre puisqu'elle est dépossédée de sa capacité à produire des récits. De plus, la fin laisse une ouverture à une éventuelle suite tout en apportant une conclusion à un chapitre de la vie du protagoniste (qui correspond à sa formation professionnelle et son accession au rang de médecin). Laura Odello et Peter Szendy parlent de liquidation générale :

La fin, la mort des séries semble être au fond leur impossibilité la plus propre. L'incalculable même qui, au moment où l'on devait pouvoir

solder les comptes, dépasse toutes les logiques du crédit narratif et entraîne le feuilleton dans la démesure d'une liquidation générale¹⁹. »

En cela, l'idée de « déformulation » tend à la démesure par l'ampleur de la rupture. On notera encore que le générique de cet épisode est, exceptionnellement, un montage du *making-of* des derniers jours de tournage affirmant la mise en abyme entre la dernière séquence et la fin du tournage. Un effet miroir particulier est ainsi obtenu, puisque la fin regroupe les personnages, les acteurs de la production et les téléspectateurs autour d'un constat : la série correspond à une période précise de la vie professionnelle des membres de la production, de la vie personnelle des téléspectateurs, sans parler de la vie fictionnelle des personnages.

Scrubs n'invente pas là une matrice de fin originale. Lawrence est influencé par les fins de différentes séries, celle de M*A*S*H en particulier, mais il investit sa série de ses propres idées. Finir est un acte important qui tend à permettre à la série de passer d'un monde à un autre, celui de la première diffusion à un second mode d'existence (qu'on peut appeler un monde multi-médiatique). Clairement, les fins des séries apparaissent comme un compromis moderne qui repose sur l'idée de concilier les désirs des téléspectateurs, les plans de la chaîne et ceux des auteurs pour clore les récits des séries télévisées. Pour *Scrubs*, l'exemple est d'autant plus intéressant qu'une neuvième saison a été commandée quelque temps après la diffusion de ce véritable dernier épisode : sous une forme plus ou moins différente, elle devait être une sorte de spin-off avec de nouveaux internes dans un nouveau lieu mais en conservant une partie du casting originel. Cette nouvelle saison est diffusée sur ABC, mais elle est rapidement annulée lors de l'épisode 13. En cela, il semble bien qu'avec la fin, on n'en ait jamais fini.

Notre théorie sur la « déformulation » nous amène à questionner l'ensemble de la production sérielle contemporaine. Peut-on généraliser ce procédé en établissant une sorte de matrice de fin ? Cette prochaine étape pourrait permettre d'appréhender la méthode des auteurs de séries. Il nous semble en effet que la « déformulation » ne touche pas toutes les séries, mais elle se généralise et cela quels que soient les genres ou les formats. Pensons aux fins de *Six Feet Under*, *Lost*, *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-2014), *The Shield* (FX, 2002-2008) ou encore *House M.D.* (FOX, 2004-2012), toutes mériteraient des analyses poussées, mais il nous semble que l'idée de « déformulation » traverse les séries qui ont la nécessité de faire sentir au téléspectateur l'imminence de la fin. De plus, il nous paraît que cette imminence est systématiquement amorcée par une rupture dans les dernières minutes de la série et non pas dans l'intégralité du dernier

¹⁹ Laura Odello, Peter Szendy, « Fins de séries », *Séries télévisées, formes, fabriques, critiques*, février/mars/avril 2014, n°32, p. 40 [p. 36-41].

épisode. En abordant cette question, nous entrevoyons le champ d'étude possible autour de la question de la fin, longtemps laissé de côté mais qui mérite à notre sens d'être pleinement réinvesti.

Bibliographie

ARMATI Lucas, Erwan DESPLANQUES, Isabelle POITTE, « Le pouvoir des séries : décryptages », *Télérama* 3189, 23 Février 2011, Paris, p. 27-29.

BOUTET Marjolaine, « Histoire des séries télévisées », in *Décoder les séries télévisées*, éd. Sarah SEPULCHRE, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 11-46.

CARRAZE Alain, *Les Séries télé*, Paris, Hachette Pratique, 2007.

COLONNA Vincent, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Lonrai, Payot et Rivages, 2010.

ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris, Livre de Poche, 2012.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

KERMODE Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, University Press, 1967.

ODELLO Laura, Peter SZENDY, « Fins de séries », *Séries télévisées, formes, fabriques, critiques*, février/mars/avril 2014, n°32, p. 36-41.

RICŒUR Paul, *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984.

SEPULCHRE Sarah, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

WINCKLER Martin, *Les Miroirs obscurs : grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Paris, Au Diable Vauvert, 2005.

Vladimir Lifschutz achève actuellement son doctorat en études cinématographiques à l'université Lumière Lyon 2 sous la direction de Jean-Pierre Esquenazi et Martin Barnier. Il travaille sur la question des configurations temporelles dans les séries télévisées, mais aussi sur les clôtures de série, les univers fictionnels et la dimension esthétique et narratologique des œuvres sérielles. Il s'intéresse plus largement aux mutations narratives et à l'histoire des récits.

Vladimir Lifschutz is completing his thesis in film studies at the University of Lyon 2 under the supervision of Jean-Pierre Esquenazi and Martin Barnier. He is working on the question of temporal patterns in TV shows, on the question of how to end a TV show, but also on fictional universe and the aesthetic and narratological dimensions of fiction. He is interested in narrative mutations and in the history of stories.