



HAL
open science

L'évolution des formats et des contenus narratifs des séries télévisées de fiction étasuniennes (1950-2018)

François Peltier

► **To cite this version:**

François Peltier. L'évolution des formats et des contenus narratifs des séries télévisées de fiction étasuniennes (1950-2018). Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-01897821

HAL Id: dumas-01897821

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01897821>

Submitted on 17 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne
UFR Arts, Lettres, Communication

L'évolution des formats et des contenus narratifs des séries télévisées de fiction étasuniennes (1950-2018)



PELTIER François
Master recherche mention Arts
Spécialité Études cinématographiques
sous la direction de Grégory WALLET
2017/2018

Remerciements

Ce travail de recherche, bien que solitaire, doit beaucoup aux soutiens et conseils apportés par mes professeurs, mes camarades de classe, mes amis et ma famille et je les en remercie.

Je remercie mon directeur de recherche Gregory Wallet, pour m'avoir guidé, encouragé et aidé à avancer. Je n'aurai pas pu me plonger dans ce sujet passionnant sans son aide.

Pour leur aide dans mes recherches, je tiens à remercier les documentalistes de la bibliothèque universitaire de Rennes 2. Denis, thank you for letting me borrow your library card. It has been a great help.

Merci à Charles pour m'avoir entraîné à choisir un thème qui me tenait personnellement à cœur et à Briac pour ses nombreux conseils de visionnage.

Je remercie tout particulièrement et chaleureusement mon épouse pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée dans nos discussions post-épisodes et surtout dans les moments où la motivation a pu me faire défaut.

Enfin, je remercie mes parents pour m'avoir laissé regarder de nombreuses séries télévisées dès mon plus jeune âge ; tant de mercredis et de week-ends qui ont nourri mon imaginaire.

SOMMAIRE

Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction	5
Bornes historiques et géographiques	16
Terminologie, méthodologie et sources du travail	18
Problématisation et plan	21
<u>Partie I-Le contexte audiovisuel et les formats narratifs du « premier » au</u> <u>« troisième âge d'or » : de 1950 à 2013</u>	25
Chapitre 1 : Le paysage télévisuel étasunien et ses mutations créés durant le « premier âge d'or » (1950 à 1970)	26
<i>I-1-1 : Formation d'un média de masse : les séries télévisées entre les années 1950 et 1970</i>	26
<i>I-1-2 : De l'importance de la diffusion en saison dans la chronologie de la diffusion</i>	36
Chapitre 2 : Le contexte télévisuel étasunien et les formats narratifs des séries télévisées jusqu'à leur « deuxième âge d'or » (1970-1980)	40
<i>I-2-1 : La place du financement dans la diffusion : du rôle des stations affiliées,</i> <i>des émissions syndiquées et de la diffusion à l'étranger</i>	41
<i>I-2-2 : La série et le feuilleton : déclinaison des fictions sérielles télévisuelles</i> <i>jusqu'au « deuxième âge d'or »</i>	45
Chapitre 3 : Le « deuxième âge d'or » : l'émergence du <i>showrunner</i>, des séries de « niches » et du visionnage personnel	54
<i>I-3-1 : Chaînes à péage, magnétoscopes et paiement à la séance : la multiplication</i> <i>des supports de diffusions (1980-1990)</i>	54
<i>I-3-2 : L'émergence du rôle de <i>showrunner</i> dans les années 1980 : le renouveau dans la production</i>	60
<i>I-3-3 : Les années 1990 : l'essor de séries télévisées « de niches » et des feuilletons sérialisant</i>	63
Chapitre 4 : Le « troisième âge d'or » (1999-2013) : l'arc narratif au cœur d'une nouvelle narration et d'une complexification des personnages	70
<i>I-3-1 : Complexification des intrigues via l'arc narratif</i>	70
<i>I-3-2 : Complexification des personnages via l'arc narratif</i>	78

Partie II : Le contexte télévisuel et les formats narratifs des années 2000 et 2010.....	83
Chapitre 5 : De l'importance des technologies numériques dans l'évolution de la diffusion et de la consommation des séries télévisées.....	84
<i>II-5-1 : L'impact des technologies numériques sur les pratiques légales et illégales de diffusion des séries télévisées.....</i>	<i>85</i>
<i>II-5-2 : L'impact des technologies numériques sur les pratiques des spectateurs des séries télévisées.....</i>	<i>95</i>
<i>II-5-3 : La place du « Peak TV » et de l'utilisation des données des spectateurs dans l'industrie télévisuelle étasunienne.....</i>	<i>103</i>
Chapitre 6 : Les formats et contenus narratifs des séries télévisées à l'ère du numérique.....	110
<i>II-6-1 : La remise en question de l'épisode comme unité de la série télévisée dans les dramas produits par les plateformes de SVOD.....</i>	<i>110</i>
<i>II-6-2 : Le mélange des contenus et des formats à l'ère du numérique dans les sitcoms produites par les plateformes de SVOD.....</i>	<i>121</i>
<i>II-6-3 : La narration transmédiatique.....</i>	<i>127</i>
Conclusion Générale.....	135
Glossaire.....	147
Index des séries télévisées.....	155
Bibliographie.....	168

Introduction

L'importance des fictions télévisuelles sérielles dans notre vie culturelle est aujourd'hui évidente. La place accordée aux séries télévisées, non seulement dans le champ des *cultural studies*, mais également, dans la vie quotidienne des spectateurs ne fait que s'accroître. Ces fictions audiovisuelles sont particulières. Elles ont en commun avec le cinéma la particularité de s'établir à la jonction entre art et industrie. La critique cinématographique et la recherche universitaire les prennent de plus en plus en considération. Ce sont cette place et cette reconnaissance croissante dans le paysage audiovisuel mondial qui ont attisé la curiosité à l'origine de ce travail de recherche. Une part de plus en plus importante des séries télévisées nous a semblé digne d'intérêt. Un intérêt d'autant plus important à faire naître et à entretenir chez les spectateurs que les séries télévisées, pour être appréciées pleinement, demandent un temps bien plus long que pour l'appréciation d'un long métrage. Une série télévisée comme *Firefly* (Joss Whedon, Fox, 2002) qui n'a bénéficié que d'une saison de 14 épisodes de 45 minutes demandera 10h30 pour un visionnage complet.

Ces fictions reposent sur la sérialité de leurs récits, c'est-à-dire sur le découpage du récit en fragments diffusés au spectateur en un rythme quotidien, hebdomadaire ou mensuel¹. Cette technique narrative de découpage d'un récit n'est pas né avec la télévision. En effet, dès le XIXe siècle, on trouve des récits sérialisés dans les journaux : les romans-feuilletons.

Ainsi, avec l'invention de grandes presses rotatives mécaniques, l'impression devient moins coûteuse et la quantité d'impressions possibles augmente. Le prix des journaux baisse proportionnellement à la popularisation des moyens d'impressions. Face à l'augmentation de l'impression d'ouvrages bon marché, qui ne sont plus seulement des pamphlets politiques ou des copies de la Bible, et qui plus est dans un contexte de révolution industrielle qui crée une exode rurale, la population lettrée augmente. Cette augmentation du nombre de lecteurs potentiels fait prendre conscience aux éditeurs qu'il est impératif de fidéliser ce

¹ Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 2

nouveau lectorat². La littérature de colportage, qui diffusait parfois des romans découpés après publication au XVIIIe siècle, laisse sa place à la parution de romans-feuilletons dont chaque partie sera publiée au fur et à mesure des parutions du journal³.

En effet, dès les années 1830, les journaux feront appel à des auteurs de romans pour qu'ils produisent à chaque parution un nouveau chapitre d'une histoire, tels Dickens en Angleterre, Dumas en France⁴ ou encore William Makepeace Thackeray aux États-Unis⁵. Les auteurs de ses romans-feuilletons sont soumis à d'évidents impératifs : ils se doivent de rendre la parution de leurs feuilletons rentables pour les éditeurs et cela en essayant de toucher un lectorat le plus large possible⁶. Les récits se développent autour d'intrigues tortueuses pleines de rebondissement qui en repoussent sans cesse la fin. Les auteurs abandonnent les vers et se tournent vers des genres prisés du grand public⁷, comme les romances ou les romans policiers. Danielle Aubry cite à ce sujet Alfred Nettement dans son *Histoire de la littérature sous le gouvernement de Juillet*⁸ datant du XIXe siècle :

« Multiplier les incidents, sacrifier le vraisemblable à l'imprévu, compliquer sans cesse la situation, sauf à couper les nœuds qu'on ne peut délier, prodiguer les péripéties, en substituant la brosse au pinceau, pour remplir plus vite une toile plus étendue ».

Nous pourrions rapprocher cette analyse de formats des fictions sérielles, comme le *soap opera*⁹ des années 1980, que nous décrirons plus bas. De plus, puisqu'il s'agit alors d'écrire d'un numéro à l'autre, les feuilletonistes pourront prendre en compte les avis de leurs éditeurs et de leurs lecteurs entre deux

2 G. Law, *Serializing Fiction in the Victorian Press*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2000, p. 3

3 Danielle Aubry, *ibid*, pp. 26-27

4 G. Law, *Serializing Fiction in the Victorian Press*, *op.cit.*, pp. 7-8

5 Michel Lund, *America's Continuing Story : An Introduction to Serial Fiction, 1850-1900*, Wayne State University Press, Detroit, 1993, p.132

6 Danielle Aubry, *ibid*, p. 14

7 Danielle Aubry, *ibid*, p. 10 et p. 14

8 Alfred Nettement, *Histoire de la littérature sous le gouvernement de Juillet*, Paris, Lecoffre, tome II, 1888, 1ere édition en 1854, pp. 251-252.

9 Les mots en gras sont définis dans le glossaire se trouvant à la page 146

parutions¹⁰. Ce procédé sera à mettre en lien avec le rôle qu'ont pu avoir les fans de certaines séries télévisées, dont il sera question ultérieurement. Dès lors, on peut constater un lien direct entre les stratégies de diffusion des fictions sérielles littéraires dans les journaux qui influent sur les formes de consommation des œuvres par leur lectorat.

Le lectorat s'élargissant, les auteurs doivent s'adapter à ce que nous pourrions appeler un média de masse, pour lesquels ils travaillent en fournissant une « littérature industrielle »¹¹ qui repose sur une distribution à l'ensemble du territoire national, et parfois même à une distribution à l'international¹². L'emphase est mise sur des situations du quotidien relevant de l'individualisme de la vie urbaine et de l'intimité de la vie domestique¹³. La prolifération de « détail[s] inutile[s] »¹⁴, comme l'écrira Barthes, met en valeur un nouveau style qui prend toute sa place dans une logique de sérialité. L'accumulation de détails peut se voir comme une surabondance d'informations qui, détaillant l'environnement des protagonistes, nourrit la longueur des feuillets à publier et une « tension paradoxale »¹⁵ avec le déroulement de l'intrigue. Les auteurs s'emparent de cette nouvelle composante du roman-feuilleton afin de lui donner une importance particulière. Chez Stendhal, les descriptions seront influencées par la subjectivité du personnage qui découvre ce qui l'entoure, créant « une temporalité inédite : celle de la durée qui se constitue à partir de l'expérience du protagoniste »¹⁶.

Ainsi, partant d'un nouveau format d'édition adopté par les pratiques de consommation du public, nous pouvons constater qu'un nouveau format de narration émerge. Ce sera la distillation du suspens dans les œuvres de Conan Doyle, ou encore la description précise des rapports complexes qu'entretiennent les

10 Les lecteurs pouvaient déjà commenter et/ou critiquer les intrigues en envoyant des lettres aux journaux.

Michel Lund, *America's Continuing Story : An Introduction to Serial Fiction, 1850-1900*, op.cit., 1993, p. 37

11 Sainte-Beuve, "La Littérature industrielle", *Revue des Deux Mondes*, Période Initiale, tome 19, Paris, 1839, pp. 675-691.

12 Aux États-Unis, une partie des textes publiés viennent d'auteurs britanniques. Michel Lund, *America's Continuing Story : An Introduction to Serial Fiction, 1850-1900*, op. cit., 1993, pp. 25-26

13 Danielle Aubry, *ibid*, p. 15

14 Roland Barthes, "L'effet du réel", *Communications*, n°11, Paris, Seuil, 1965

15 Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, op. cit. , p. 18

16 Danielle Aubry, *ibid*, p. 16

États-Unis avec leur population noire dans *La Case de l'oncle Tom* (Harriet Beecher Stowe, 1852)¹⁷.

Avec l'apparition du nouveau siècle, apparaît un nouveau média qui s'empare rapidement du récit sérialisé : le cinématographe. En effet, les séries et feuilletons cinématographiques apparaissent en France et aux États-Unis¹⁸ comme une concurrence aux romans-feuilletons imprimés. Les héros de la littérature se retrouvent vite sur l'écran, tels *Fantômas* ou encore *Nick Carter*, créant une complémentarité mise en avant dans les journaux. Ainsi peut-on découvrir des slogans publicitaires tel que : « À lire ce matin dans nos pages, à voir ce soir sur l'écran »¹⁹, qui étaient mis en valeur en retour dans les films par des « affiches à l'entrée des salles et [des] insertions dans la bande filmique »²⁰.

L'intérêt financier des séries filmiques est évident. Les films s'appuient sur des succès littéraires, qui leurs confèrent un risque minimum, leur durée d'exploitation est relativement longue et leur budget est relativement faible, créant ainsi des produits cinématographiques de consommation de masse²¹. Les séries d'une dizaine d'épisodes d'une quinzaine de minutes sont diffusés chaque semaines avant des longs métrages.

Les premiers *serials* et feuilletons cinématographiques sont diffusés au début des années 1910, tel *The Adventures of Kathlyn* (Francis J. Grandon) en 1913, qui suit les aventures d'une jeune femme confrontée à des dangers successifs. Chaque épisode se solde par la survie *in extremis* de l'héroïne et par un **cliffhanger** soutenu par le slogan « la suite au prochain épisode... ». Destiné ainsi à créer une attente auprès du spectateur pour qu'il vienne voir l'épisode suivant. Ce procédé a été utilisé de nombreuses fois dans la fiction sérielle télévisuelle, comme

17 Michel Lund, *America's Continuing Story : An Introduction to Serial Fiction, 1850-1900*, op. cit., 1993, p. 15

18 François Albera et Jean Gili (dir.), « Serials », 1895, n° 33, Dossier « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », mis en ligne en 2001, <http://1895.revues.org/102#tocto1n4>, consulté le 15/02/17.

19 Elefteriou-Perrin, Véronique, « Film-feuilleton, guerres et propagande aux États-Unis », 2007, in M.-F. Cachin et alii. (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 302.

20 Elefteriou-Perrin, Véronique (2007), « Film-feuilleton, guerres et propagande aux États-Unis », in M.-F. Cachin et alii. (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 302.

21 Véronique Elefteriou-Perrin (2007), « Film-feuilleton, guerres et propagande aux États-Unis », in M.-F. Cachin et alii. (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 302.

nous le verrons plus loin.

Nous avons ainsi constaté que les récits sérialisés ne sont pas l'apanage de la télévision, mais ont été développés dans des médias de masse qui bénéficient d'une récurrence dans leur diffusion. C'est pourquoi ce type de récit s'est si bien adapté au nouveau média qu'a été la radio.

Lors de ses premières décennies, la grille radiophonique proposaient plusieurs types de programmes : émissions musicales, d'informations, radio-croquets, mais aussi quelques émissions de fictions. Les premiers radio-drames émis sont des retransmissions de pièces de théâtre mises en scène en studio et adaptées au média radiophonique. Par l'apparition d'un nouveau média, de nouvelles formes émergent. Peu à peu la place du son est questionnée, la place du silence et des bruits le sont également²². Parallèlement à l'émergence d'une nouvelle grammaire radiophonique, une grille des programmes s'installe progressivement, pour créer le premier média en flux continu. Toujours pour fidéliser son public, des feuilletons et des séries radiophoniques commencent à apparaître, tel *The Amos 'n' Andy Show* (Charles Correll et Freeman Gosden), qui fut un grand succès en 1928 sur la station de radio *WMAQ AM*. Ces fictions étaient généralement produites par de grandes marques, avant que cela ne soit interdit par la loi. La mise en place de coupures publicitaires durant les programmes découle directement de la production de séries télévisées par des marques de produits ménagers, donnant aux fictions diffusées en journée et destinées aux ménagères le nom de *soap opera*²³.

Comme leurs cousins filmiques, le feuilleton et la série radiophonique donne à entendre des aventures de personnages toutes les semaines, et même parfois sur plusieurs années. Certaines de ces fictions, racontant les aventures des mêmes héros, cohabitèrent sur plusieurs médias. Ainsi *the Lone Ranger* (George W. Trendle, George W. George, ABC, 1949-1957) aura le droit à des adaptations radiophoniques, littéraires (romans et *comic-books*), cinématographiques (*serials*) et télévisuelle, où il restera actif le plus longtemps. La rude concurrence de la télévision fait progressivement s'arrêter les fictions sérielles radiophoniques, pour

22 Méadel Cécile, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos-Economica/INA, 1994

23 *Soap* : anglais pour savon. Les fictions entrecoupées alors par les annonces de marques de détergents ménagers sont surnommées alors *soap opera*.

les faire disparaître presque intégralement dans les années 1950-1960.

En tant que premier média de flot continu, la radio posera de nouveau jalon avant le développement d'un système télévisuel à grande échelle. Il faut attendre la fin des années 1920 pour que la *FCC* impose des régulations aux transmissions produites par les TSF. Ainsi, en 1927 et 1934, les *Radio Act* et *Communication Act* créent l'agence de régulations qui servira aux émissions radiophoniques, d'abord, puis télévisuelles ensuite²⁴. Cette agence mit alors en place une restriction sur la distance d'émission que pouvaient couvrir les stations permettant la rapide émergence du nouveau média radiophonique en tant que tel, avec la création de la station *KDKA* à Pittsburgh.

Le marché radiophonique fut rapidement dominé par un groupe réduit d'acteurs qui mis en place l'infrastructure nécessaire à leur domination : les groupes *AT&T* et *General Electrics* en tête. Tandis qu'*AT&T* louait son réseau aux stations locales, la *General Electrics* fonda la *National Braodcasting Company* (*NBC*) qui se subdivisa en deux réseaux : *NBC Blue* et *NBC Red*. Un troisième réseau indépendant fut bientôt mis en place par une alliance de 16 stations : le *Columbia Broadcasting System* (*CBS*). *MBS* (*Mutual Broadcasting System*) un réseau composé de plus petites stations porta rapidement plainte contre la concurrence de ces deux imposants réseaux. S'en suivit la dissolution et la transformation du *NBC Blue* en *ABC* (*Amercian Broadcasting System*) en 1945, créant ainsi les trois *networks* dans lesquels se développeront la télévision. Les *networks* permirent la diffusion nationales de fictions à plus grand budget, financées principalement par la publicité²⁵, dans lesquelles nous trouverons les fictions sérielles radiophoniques.

Le découpage narratif sériel n'est donc pas né avec le média télévisuel. Nous pouvons le retrouver dans la littérature, au cinéma et à la radio avant de le voir émerger à la télévision. Ces fictions reposent sur la sérialité de leurs récits et sur la mise en place de formats précis, qui définissent les fondamentaux les constituant. Il faut ainsi tenir compte dans notre approche de ces formats narratifs

24 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, Paris, INA, collection "Les télévisions du monde", 1989, p.19

25 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, *ibid*, pp.20-21

de la dimension fragmentaire de leurs diffusions. Ils sera ainsi question plus loin d'établir un panorama des différents degrés de sérialisation des œuvres télévisuelles²⁶. Cette sérialisation semble venir d'une stratégie mercantile qui naît d'un besoin économique, mais nous aurions tort de nous limiter à cet aspect et de ne pas nous pencher sur l'importance qu'a eu la sérialisation sur la création de formats et de récits singuliers et sur leur consommation.

Dès les années 1950, les créations télévisuelles semblent à la fois venir du théâtre, dont elles emprunteront une partie des codes et du répertoire, comme *Cyrano de Bergerac* (Fred Coe, NBC, 1949), mais semblent également s'en éloigner. Les créations télévisuelles ne sauraient être du théâtre filmé, pas plus qu'une radio mise en image ou encore un ersatz du cinéma, même si elles s'inspirent des formats présents sur les médias la précédant. Les créateurs travaillant pour la télévision s'approprièrent les séries et les feuilletons, deux formats narratifs ayant fait leurs preuves pour fidéliser ce qui va devenir un large public.

En effet, le nombre de téléspectateurs potentiels devient vite important. L'augmentation du nombre de postes de télévision dans les foyers américains est exponentielle durant la décennie 1950, pendant laquelle le nombre de foyers équipés passe de 2% à 70% en 1956²⁷. La massification de ce nouveau média s'étend sur tout le territoire étasunien et les spectateurs bénéficient rapidement des apports de la technologie qui permet une diffusion en décalée de programmes enregistrés selon les différents fuseaux horaires du pays. Une séparation qui subsiste toujours aujourd'hui en fonction des six zones du pays²⁸.

Une grille des programmes est progressivement établie, notamment grâce à la légitimation des émissions en tant que produit audiovisuel à part entière, par entre-autre l'utilisation de moyens réservés habituellement au cinéma²⁹. La grille des programmes est alors divisée en deux périodes distinctes : la journée est

26 Cf I-2-2.

27 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit. , p. 24

28 D'est en ouest : *Eastern Time Zone* (du Maine au Michigan), *Central Time Zone* (de l'ouest de la Floride au Texas), *Mountain Time Zone* (de l'ouest du Dakota du sud à l'est de l'Oregon), *Pacific Time Zone* (du Néveda à l'océan Pacifique), l'Alaska et Hawaiï.

29 Comme le déplacement des studios de tournage de *I Love Lucy* de New-York à Hollywood, Marjolaine Boutet, "Histoire des séries télévisées", *Décoder les séries télévisées*, Sarah Sepulchre (dir), bruxelles, de boeck université, 2011, p.11-46

consacrée aux *soap operas* et aux jeux télévisés, tandis que la soirée, qui débute par les informations à 20h, est consacrée à des fictions plus longues ou à des rencontres sportives.

Les années 1950 voient l'apparition d'adaptation de classiques de la radio sur le petit écran, comme *the Lone Ranger*, et la création de nouvelles fictions, telle la série policière *Dragnet* (Jack Webb, NBC, 1951-1959)³⁰.

L'émergence d'un nouveau média oblige les professionnels à s'y adapter et c'est cette période d'adaptation, par le biais d'expérimentations, qui fera appeler ce moment le « premier âge d'or » par certains historiens, comme Anthony Side. Nous pouvons ainsi noter une certaine synergie entre les thèmes utilisés pour les fictions cinématographiques et télévisuelles. Tel le *western* qui est adapté sur le petit écran avec des fictions comme *Rawhide* (Charles Marquiss Warren, CBS, 1957-1965) et *Wanted Dead or Alive* (Thomas Carr, CBS, 1958-1961). Ces deux séries lancèrent la carrière de deux acteurs qui s'installeront ensuite comme vedette des films du genre *western* : Clint Eastwood pour la première et Steve McQueen pour l'autre.

Le « premier âge d'or » montre aussi l'intérêt qu'ont les créateurs de la télévision de plaire à tous les publics, en programmant des séries pour différentes tranches d'âges. Il en va ainsi de la série fantastique *Twilight Zone* (Rod Serling, CBS, 1959-1964), la série d'enquêtes du détective *Peter Gunn* (Blake Edwards, NBC, 1958-1961) orientées vers un public adulte, ou encore la série pour enfant *Zorro* (Johnston McCulley, ABC, 1957-1959), co-produite par *Disney* et qui sera la première à être déclinée en produit dérivés (costumes, livres, *etc.*)³¹.

30 Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, Collection Cinéma/arts visuels, 2014, p. 8

31 Marjolaine Boutet, "Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines", *Revue de recherche en civilisation américaine*, op. cit.



Photographie de produits dérivés de la série télévisée *Zorro*³².

Ce « premier âge d'or » mettra en place des formats et des thèmes qui établiront les cadres de la télévision étasunienne pour les décennies à venir.

Avec la période de domination oligarchique de *NBC*, *CBS* et *ABC* du paysage télévisuel étasunien, et après le scandale du jeu télévisé *Dotto* truqué par ses producteurs³³, les *networks* décidèrent d'augmenter leurs contrôles sur les contenus qu'ils diffusaient, en particulier sur la plage horaire du *primetime*. À la suite de ce scandale le directeur de *CBS*, Frank Stanton, déclara : « le peuple américain juge pour responsable les chaînes pour les programmes qu'elles

32 Sur la photographie, on peut voir une boîte de déguisement (chapeau, masque, pistolet, deux fleurets, deux couteaux), des ustanciles de cuisine, une *lunchbox*, etc. L'exposition *Mission San Juan unmasks Zorro* de 2010 à la Mission San Juan Capistrano en Californie consacrée au personnage de Zorro. "Zorro Collectibles", *Borisbasement.com*, mis en ligne le 07/08/10, <http://borisbasement.com/zorro-collectibles/>, consulté le 08/09/17.

33 En 1958, le jeu télévisé a été annulé quand fut découvert que les producteurs de l'émission donnaient les bonnes réponses à un participant en particulier nommé Charles Van Doren. Quand la supercherie fut découverte, le congrès des Etats-Unis ajouta un amendement au *Communications Act* de 1934 afin d'interdire de truquer les jeux télévisés en mettant la pratique en relation avec le fait de truquer des paris sportifs. Thomas Schatz "Desilu, *I Love Lucy*, and the Rise of Network TV", *Making Television, Authorship and the Production Process*, Robert J. Thomson et Gary Burns (dir.), *Media and Society Series*, PRAEGER, New-York, 1990, p. 131

diffusent. À partir de maintenant nous ne déciderons pas seulement de ce qui est diffusé, mais comment cela est diffusé »³⁴. Ainsi, les *networks* se reposaient toujours sur une production extérieure en terme de fictions sérielles et de jeux télévisés, mais ces programmes ne pouvaient plus être *syndicated*³⁵. Ils décidèrent de rapatrier la production des documentaires et d'informations pour éviter toute subversion de producteurs indépendants. De plus, la production de fictions sérielles et de jeux télévisés devait obligatoirement être soutenue par plusieurs sponsors et non-plus un seul. La télévision américaine couvrit bientôt 90% du territoire national et les mots d'ordre furent rapidement de se concentrer sur « la programmation la moins répréhensible » et sur « le plus petit dénominateur commun », afin d'atteindre le plus de spectateurs possible³⁶.

Cette décision impacta directement les programmes et leurs diffusions : les séries à tendance sérielle prirent le pas sur les séries à tendance feuilletonnante³⁷ pour que le spectateur ne soit pas contraint de regarder chaque épisode pour pouvoir suivre une fiction. Le conservatisme dans la programmation était de mise, comme le montrait les très nombreuses rediffusions de la série à succès *I Love Lucy*³⁸.

34 "the American people hold the networks responsible for what appears on their schedules. From now on we will not only decide what appears but how". Cité dans Thomas Schatz "Desilu, *I Love Lucy*, and the Rise of Network TV", *ibid*, p. 132

35 Sur le modèle d'une agence de presse diffusant du contenu à plusieurs média en même temps, les *syndicated show* étaient prévus pour être diffusés sur plusieurs chaînes en même temps.

36 "least objectionable programming"; "lowest common denominator" Thomas Schatz "Desilu, *I Love Lucy*, and the Rise of Network TV" Cité dans Thomas Schatz "Desilu, *I Love Lucy*, and the Rise of Network TV", *Making Television, Authorship and the Production Process*, Robert J. Thomson et Gary Burns (dir.), *Media and Society Series, op.cit.*, pp.132-133

37 Série télévisée dont l'intrigue principale se déroule tout au long des épisodes, à l'inverse de la série télévisée à tendance sérielle dont les intrigues se développent sur un épisode. Notion développée au chapitre 2.

38 La série télévisée a été diffusée originellement entre 1951 et 1957. Elle a connu un succès critique, notamment avec le prix de la meilleure *sitcom* en 1953 et 1954 aux *Emmy Award*. De nombreuses stars sont passées sur son plateau comme John Wayne, Harpo Marx ou Orson Welles. En 2011, la rediffusion de la série réunissait encore 40 million de téléspectateurs. Stephen Battaglio, *I Love Lucy Goes Live!*, *tvguide.com*, 14/09/2011, consulté le 15/03/2017, <http://www.tvguide.com/news/love-lucy-live-1037282/?rss=breakingnews&partnerid=imdb&profileid=01>

Néanmoins, les spectateurs américains virent émerger des séries télévisées qui renouvellent les genres, tels *Star Trek* (Gene Roddenberry, NBC, 1966-1969) pour la science-fiction ou encore *Mission : Impossible* (Bruce Geller, CBS, 1966-1973) pour l'espionnage, des séries télévisées dont la part feuilletonnante reste très faible. On peut quand même constater une certaine réhabilitation du feuilleton grâce au succès de la série *the Fugitive* (Roy Huggins, ABC, 1963-1967) qui a réussi à réunir plusieurs millions de téléspectateurs pour son *series finale*, un record d'audience (72% de part de marché) qui ne sera dépassé que la décennie suivante par *Dallas*³⁹.

C'est une période marquée également par l'augmentation du nombre de *soap operas* qui, tel l'inénarrable *Days of our lives* (Ted Corday, Betty Corday, Irna Philips, Alan Chase, 1965- en production) sur *NBC*, comme nous le verrons plus loin est l'un des formats qui pousse le format du feuilletonnant à l'extrême⁴⁰.

Durant la décennie 1970, les trois grands *networks* conservent leur position oligarchique. Ils représentent ainsi 90% des parts d'audience pour la plage-horaire du *prime time*⁴¹. Cette position dominante ne sera remise en question que la décennie suivante avec l'émergence des chaînes du câble et de la *Quality TV*. Cette période constitue le « deuxième âge d'or » de la télévision aux États-Unis.

La programmation de niche se développe, ainsi que des fictions sérielles plus complexes. C'est l'essor d'un certain type de fictions sérielles plus réalistes qui débute sur le *network NBC* avec *Hill Street Blues* (Michael Kozoll et Steven Bochco, 1981-1987). La complexification des fictions sérielles puise notamment dans les *ensemble shows* qui ne concentrent pas le déroulement de leur récit sur un personnage principal, mais sur un ensemble de personnages. La narration suivant chaque membre du groupe permet de créer un univers diégétique plus complexe : ce sont *Hill Street Blues* et son commissariat, *St. Elsewhere* (Joshua Brand, John Falsey, *NBC*, 1982-1988) et son hôpital, lesquels permettront à l'équipe de l'hôpital de la série *ER* (Michael Crichton, *NBC*, 1994-2009) ou encore à celle du *NYPD*

39 Dider Liardet, *Anthologie des séries : Les séries américaines*, Draguignan, Editions Yris, 2008, p. 151

40 L'intrigue compte aujourd'hui plus de 13000 épisodes.

41 Gary R. Edgerton, *the Columbia History of American Television*, New-York, Columbia University Press, 2009, p. 324

Blue (Steven Bochco, David Milch, ABC, 1993-2005) de se développer pleinement durant le « troisième âge d'or ».

Cette période qui débute à la fin des années 1990, est aussi marquée par le passage à la télévision étasunienne d'autant de personnages déclinant sur d'autant de chaînes du câble la figure de l'**antihéros** : de Tony Soprano (*The Sopranos*, David Chase, **HBO**, 1999-2000) à Walter White (*Breaking Bad*, Vince Gilligan, **AMC**, 2008-2013). Nous pouvons aussi remarquer, à cette période, une certaine complexification de la narration que nous mettrons en relation ultérieurement avec le développement des supports personnels de diffusion (coffrets de *DVD*, plateformes de visionnement en ligne, *etc.*) et la désindexation de la narration télévisuelle sur des contraintes comme le calendrier télévisuel et les coupures publicitaires.

Bornes historiques et géographiques :

Ce travail de recherche s'inscrit dans l'étude d'une période longue. Les séries télévisées ayant été présentes tout au long de l'histoire de la télévision, il nous semblait primordial d'inscrire notre étude des phénomènes récents dans l'histoire d'un secteur industriel vieux de plus d'un demi-siècle afin d'en apprécier pleinement les évolutions.

Le rôle des plateformes numériques dans les changements qu'ont connu le format des séries télévisées contemporaines, leur diffusion et leur consommation ne pourrait s'expliquer sans passer par l'histoire des chaînes de télévision, de leurs efforts précurseurs dans les modes de productions des séries télévisées, des moyens de leur diffusion et de leur consommation par les spectateurs. Ces fictions sérielles ont connu, depuis les années 1940, des évolutions, des périodes de faste et de création que certains auteurs n'ont pas hésité à appeler des « âges d'or »⁴².

Nous reprendrons ces périodes en découpant parfois synthétiquement des époques. Ce découpage synthétique nous semble ici nécessaire pour permettre une lecture claire des évolutions des formats et des contenus narratifs qui ont accouru

⁴² Anthony Slide, *The Television Industry: A Historical Dictionary*, Greenwood Press, 1991, p. 121

sur un temps long. Prenons l'exemple du contrôle des spectateurs sur les programmes auxquels ils ont accès : à l'origine de la télévision, les spectateurs n'avaient accès qu'à la programmation des trois *networks* : *ABC*, *CBS* et *NBC*. L'apparition des chaînes locales, puis celles du câble offrant des rediffusions et un contenu supplémentaire augmenta progressivement les choix qui s'offraient à eux, comme l'accès à un catalogue précis par un abonnement qui naît sur *HBO* et le paiement du forfait d'accès à la chaîne. Cette multiplication des chaînes et donc du contrôle que les spectateurs peuvent exercer sur la programmation à laquelle ils ont accès a connu une nouvelle mutation avec la propagation de supports de visionnage personnel comme les *VHS* et les *DVD* qui ne limitent pas le nombre d'heures passées devant un programme, tant que l'on possède son support. Enfin, les plateformes en ligne permettent aujourd'hui l'accès illimité à un catalogue précis d'œuvres sérielles grâce à un abonnement.

C'est pourquoi notre étude ne débutera pas avec les premières séries télévisées produites et diffusées par des plateformes de visionnage en ligne depuis moins d'une décennie, ni même avec celles créées par des chaînes du câble depuis le début des années 1990. Elle prendra racine dans les années 1950 lorsque la télévision devint un média de masse à plusieurs canaux, touchant une part importante de la population étasunienne et se poursuivra lors des décennies où les formats des séries télévisées furent établis pour correspondre à un calendrier de diffusion dans lequel une grille des programmes permettait aux publicités de toucher un public cible via des séries télévisées aux formats et aux contenus spécifiques, c'est-à-dire à la mise en place de normes qui régissaient les programmes de fictions sérielles à la télévision.

Nos recherches portant sur une période éminemment contemporaine, notre limite dans le temps se positionne sur les dernières productions qui éclairent pertinemment les toutes dernières évolutions étudiées, telles *Master of None* (Aziz Ansari, *Netflix*, 2015-en production), *Stranger Things* (Matt Duffer et Ross

Duffer, *Netflix*, 2016-en production), ou encore *House of Cards* (Beau Willimon, *Netflix*, 2013-en production), des séries toujours en production.

Afin de pouvoir nous concentrer sur l'évolution de ce secteur nous ne nous limiterons pas à une seule ou à plusieurs chaînes de télévision. En effet, les nombreuses innovations et exemples que nous avons cité et que nous citerons ne prirent pas place et ne furent pas diffusés sur une seule chaîne ou groupe de chaînes. Toutefois, nous restreindrons notre étude sur les États-Unis et ceci pour plusieurs raisons liées entre elles.

Les évolutions qui nous intéressent ici relèvent, si ce n'est d'une évolution adoptée par toutes les chaînes en même temps, d'une dynamique s'étendant sur tout le paysage télévisuel du pays, qu'elle concerne les stratégies de diffusion employées, les formes de consommation des spectateurs ou les formats des séries télévisées eux-mêmes. De plus, les évolutions que nous étudierons ci-après semblent toutes avoir émergé de productions étasuniennes, comme la mise en place du *showrunner* pour *Hill Street Blues*⁴³.

Terminologie, méthodologie et sources du travail

L'hypothèse à la base de nos recherches étant que les formats des séries télévisées devaient avoir un lien avec leurs moyens de diffusion, nous avons choisi le verbe « consommer » plutôt que « regarder » pour désigner l'activité spectatorielle afin de mettre en valeur la notion de produit culturel et le contexte d'industrie dans lequel les films et les séries télévisées sont créées aux États-Unis. Même si la plupart des sources étudiées pour nos recherches utilisent plutôt le verbe « *to watch* » (« regarder »), l'article de Perticoz et Dessinges désigne bien cette pratique comme une « consommation des séries télévisées »⁴⁴. Les pratiques

43 Des évolutions qui semble avoir fait des émules dans le monde. Notamment en France où des pratiques comme le fait de placer un scénariste en chef comme producteur exécutif d'une série télévisée y sont apparues quelques années après avoir été implanté aux États-Unis.

En France : *Profilage* (Fanny Robert et Sophie Lebarbier, TF1, 2009-en production), *Plus belle la vie* (Hubert Besson, France 3, 2004- en production) ou encore *Le Bureau des légendes* (Eric Rochant, Canal+, 2015- en production)

44 Lucien Perticoz et Catherine Dessinges, « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », *Études de communication* [En ligne], 44 | 2015, mis en ligne le 01/06/15, consulté le 16/07/15. <http://edc.revues.org/6309>

de visionnement personnel qui se sont développées depuis la mise sur le marché grand public des magnétoscopes et plus particulièrement les services de location de vidéos et les pratiques qui consistent à payer un abonnement pour avoir un accès temporaire à un catalogue plutôt que de payer pour posséder un support, qu'il soit physique ou dématérialisé, nous a conforté dans notre choix du terme « consommer ».

Nous nous sommes également posé la question de la pertinence de l'adjectif « télévisé » pour désigner les fictions sérielles, objets de ce travail de recherche, étant donné qu'une partie non négligeable de notre analyse porte sur les productions de plateformes de visionnement en ligne, comme *Netflix*, qui ne diffusent pas leurs créations originales à la télévision⁴⁵. Il nous semble que, d'une part, comme pour la désignation dans le langage courant des « films » de cinéma bien que ceci ne soient plus sur pellicule, l'utilisation du syntagme « série télévisée » ou ses traductions anglophones « *TV shows* » et « *TV series* » demeurent d'actualité dans les sources que nous avons pu étudier. D'autre part, la diffusion des séries télévisées à l'ère du numérique ne nous apparaît pas comme une trahison du sens étymologique du mot « télévision »⁴⁶. Nous ferons donc une différenciation entre l'objet télévision (qui trône dans les salons) et le média télévisé auquel les spectateurs ont accès via d'autres objets (téléphone, ordinateurs, etc.). Ce sont pour ces raisons et pour des soucis de clarté que nous garderons l'adjectif « télévisé » tout au long de notre réflexion.

La première source de notre curiosité fut d'observer que depuis quelques années, nous ne regardions plus autant la télévision, mais que nous passions tout de même un temps considérable devant des séries télévisées venant des États-Unis. Le rôle du poste de télévision, qui occupait une place si importante dans nos foyers respectifs, semblait peu à peu laisser place à nos ordinateurs personnels que nous utilisions pour accéder à des séries télévisées ; des séries télévisées dont nous

45 On peut toutefois noter l'exception en France de la diffusion des premières saisons de *House of Cards* par la chaîne Canal+. Cette décision de diffusion à l'internationale via un autre média s'explique par l'absence de *Netflix* en France à cette époque. Depuis, l'entreprise s'est implantée en France et la série est accessible via la plateforme.

46 Du grec *têle* (à distance, loin) et du latin *visio* (voir).

pouvions voir les saisons à un rythme qui nous était propre et qui n'était plus soumis au dictat des diffusions télévisées. D'autres limites d'accès nous apparaissaient alors : quel support choisir ? Les *DVD* avaient un coup certain et nous devions encore attendre la diffusion à la télévision française ou nous pouvions rechercher des versions à télécharger ou à regarder en ligne. À ces derniers moyens d'accès se heurtaient souvent nos rapports à la loi, puisque ces fichiers n'étaient pas légalement accessibles dans notre pays, et à nos niveaux d'anglais ou notre habilité à lire pendant le visionnage des sous-titres de qualité inégale, puisque non-officiels.

Ce sont ces changements dans notre consommation des fictions sérielles télévisuelles et les causes de ce changement qui nous intrigua d'abord. Afin de comprendre au mieux les évolutions qu'ont connu les séries télévisées étasuniennes, il nous a fallu nous plonger à la fois dans des ouvrages décrivant les décennies qui constituent l'histoire de la télévision aux États-Unis, mais également dans les fictions sérielles télévisuelles elles-mêmes. Des séries télévisées de plus en plus plébiscitées par la critique ; la critique qui commença à parler d'un "troisième âge d'or", avec des séries télévisées principalement produites par les chaînes *HBO*, *Showtime* et *AMC*. Ce fut *the Sopranos*, *the Wire*, *Six Feet Under*, *Mad Men*, ou encore *Breaking Bad*. Séries mises en relation notamment dans le livre de Brett Martin, *Des hommes tourmentés*⁴⁷.

L'ouvrage dirigé par Sarah Sepulchre, *Décoder les séries télévisées*⁴⁸, nous a permis d'aborder plus en détail nos recherches grâce à ses vastes conseils bibliographiques, portant directement sur les périodes des « âges d'or » de la télévision aux États-Unis et sur son contexte économique et technique, comme *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*⁴⁹, *Les États-Unis et leur télévision*⁵⁰ et *Quality TV, Contemporary American Television and Beyond*⁵¹. Cet ouvrage contient également un grand nombre d'exemples de séries télévisées étasuniennes.

47 Paris, La Martinière, 2014

48 Sepulchre (dir.), Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2011

49 Thompson Robert J., New York, Continuum, 1996

50 Bertrand, Paris, INA, collection "Les télévisions du monde", 1989

51 McCabe Janet, Akass Kim, New-York, I.B. Tauris & Co LTD, 2011

Le visionnage des dites séries télévisées citées dans ces ouvrages nous a permis d'appréhender plus clairement les évolutions des formats et des contenus que constituaient les titres que nous avons lu, puis vu.

Il nous est rapidement apparu qu'il fallait prendre en compte les évolutions des formes de consommation qu'avaient adopté les spectateurs et donc des formes de diffusion mises en place par les chaînes de télévision et les plateformes de diffusion en ligne pour comprendre les évolutions des formats et des contenus narratifs des séries télévisées étasuniennes. Les lectures d'ouvrages généralistes et le visionnage des séries télévisées évoquées dans ceux-ci ont donc été complétées par la lecture de nombreux articles et ouvrages provenant de sources étasuniennes, particulièrement pour les séries télévisées les plus contemporaines, et leurs plateformes de diffusion en ligne. Il en va de même pour les archives de la *Federal Communication Commission*, du congrès des États-Unis et des décisions de justice qui ont mit en forme le contexte télévisuel étasunien tel que nous le connaissons aujourd'hui.

Problématisation et plan

On observe que l'industrie télévisuelle aux États-Unis a connu des évolutions depuis sa popularisation dans les années 1940. Que ce soit dans la création et la place des différentes chaînes dans le paysage télévisuel (*networks*, chaînes du câble), dans la manière de consommer les séries télévisées, de raconter ces fictions ou encore dans leurs propos. Ces évolutions se sont accentuées avec l'émergence et la popularisation des technologies numériques. Ainsi les modes de consommation des œuvres audiovisuelles, cinématographiques ou non, ont eux aussi évolué avec les technologies numériques. De plus en plus de supports permettent aux personnes de regarder des films ou des épisodes de séries télévisées, que ces supports soient portatifs ou non. À l'instar de la salle de cinéma qui n'est plus l'unique lieu où nous pouvons regarder des films, la télévision n'est plus l'unique support pour regarder des séries télévisées.

Dans la continuité des technologies de visionnage personnel qu'étaient le magnétoscope et la *VHS*, les technologies numériques ont aussi permis de

nouveaux supports de diffusion, telles que les plates-formes de *streaming*. Ces nouveaux supports de diffusion laissent aux spectateurs le choix du rythme de diffusion. Désormais ils regardent où ils le veulent, quand ils le veulent et pendant le temps qu'ils souhaitent. Ces nouveaux supports ont entraîné des changements dans les formats des fictions elles-mêmes. Une série télévisée astreinte au calendrier télévisuel et aux pages de publicités n'a pas besoin d'être pensée dans le même format, ni avec la même narration, qu'une série dont ses créateurs savent pertinemment que les spectateurs la regarderont à leurs rythmes. Un épisode de *Wild Wild West* (Michael Garrison, CBS, 1965-1969) et ses arrêts sur image qui évoluent en *split screen* dessinés à la fin de chaque actes n'auraient plus la même valeur de *cliffhanger*. La page de publicité placée entre les arrêts sur image et la suite de l'intrigue créant une pause dans le visionnement de l'épisode, une contrainte qui n'existe pas pour la diffusion des séries télévisées sur des plates-formes en ligne.



Capture d'écran de l'épisode 1 de la saison 1 de *The Wild Wild West*⁵².

⁵² *The Wild Wild West*, épisode 1 de la saison 1 : "*The Night of the Inferno*", *timecode* 20:52-21:00.

Ces plates-formes en ligne ne se contentent plus de seulement diffuser des séries télévisées déjà produites, écrites et diffusées par la télévision, mais depuis 2013 produisent, écrivent et diffusent leurs propres séries. Ainsi, le 1er février 2013 la plate-forme en ligne *Netflix* met à disposition de ses clients la première saison de *House of Cards*. Ces séries sont pensées pour une diffusion originale en ligne et dont le rythme du visionnage est laissé libre aux spectateurs.

Mais les changements qui ont surgi dernièrement dans l'industrie audiovisuelle prennent sans doute racine dans des évolutions précédentes, la seule évolution technologique n'expliquant pas des changements si radicaux dans les formats et dans la consommation des séries télévisées. Il sera donc primordial de comprendre les évolutions actuelles en les voyant comme la suite d'un long processus qui prend racine dans les normes mises en place lorsque la télévision est devenue un média de masse en répondant à ces questions :

Quelles évolutions l'industrie télévisuelle étasunienne a-t-elle connu depuis que la télévision est un média de masse ? Quels formats de séries télévisées sont apparus avec la télévision étasunienne ? Quelles sont les évolutions de ces formats jusqu'à aujourd'hui ? Quelles sont les évolutions de la diffusion des séries télévisées aux États-Unis jusqu'à l'implantation des technologies numériques auprès du public ? De quelle manière la consommation des séries télévisées a-t-elle évolué en fonction des évolutions de la diffusion ? De quelle manière les évolutions questionnées précédemment ont-elles fait évoluer à leur tour l'industrie télévisuelle étasunienne et mondiale ?

La question principale à laquelle ce travail de recherche tentera de répondre sera donc la suivante :

L'influence mutuelle entre les stratégies de diffusion et les formes de consommation des séries télévisées créées aux États-Unis a-t-elle eu un impact sur l'évolution des formats et contenus narratifs des fictions sérielles télévisuelles actuelles ?

Afin de comprendre tous les aspects précédemment cités comme étant intimement liés les uns aux autres en se posant la question de leurs évolutions

respectives, le présent travail sera divisé en deux parties. La séparation entre ces deux parties se fera dans un ordre chronologique avec comme pivot l'apparition des technologies numériques auprès du grand public, c'est-à-dire la transmission numérique par satellite de la télévision analogique et de la mise à disposition des séries télévisées sur supports numériques (*DVD*) durant la deuxième moitié des années 1990.

Dans cette première partie nous reviendrons sur la mise en place des normes des fictions sérielles télévisuelles aux États-Unis dans les années 1950, lorsque la télévision devint un média de masse. Nous chercherons ensuite les évolutions que cette période a connu pour mener à un changement dans la diffusion des séries télévisées avec la création d'un nombre plus important de chaînes de télévision, notamment des chaînes à péage, mais aussi dans la production de ces séries avec l'émergence de la figure du *showrunner* dans les années 1980. Enfin, nous identifierons quels ont été les formats et les contenus des séries télévisées de la fin du siècle en prenant en compte le nouveau contexte industriel et les nouveaux procédés narratifs qui ont émergé à cette période. La compréhension de ces changements qui sont apparus à la télévision étasunienne entre les années 1950 et les années 2000 nous permettra d'avoir une vue plus précise des formats des fictions sérielles télévisuelles et des évolutions du média.

Dans la deuxième partie nous essaierons, grâce aux clarifications des évolutions qui ont précédé, d'appréhender l'importance des technologies numériques dans l'industrie télévisuelle aux États-Unis. Nous traiterons tour à tour des impacts de ces technologies dans la diffusion et dans la consommation des fictions sérielles, en étudiant les supports actuels de diffusion personnel et leurs rôles dans la possible indépendance des spectateurs face au flux télévisuel, mais aussi le nombre croissant de séries télévisées diffusées et l'impact des technologies numériques sur les pratiques des spectateurs. Nous terminerons enfin sur les conséquences qu'ont eu les évolutions des aspects précédemment citées dans les formats et les contenus des séries télévisées à l'ère du numérique. Nous questionnerons notamment la place de l'épisode comme unité de base de la série télévisée en prenant appui sur des créations ultra-contemporaines (puisque toujours en production jusqu'ici).

Partie I : Le contexte télévisuel et les formats narratifs du « premier » au « troisième âge d'or » : de 1950 à 2013.

Les fictions sérielles télévisuelles sont apparues dès les débuts de la télévision, il convient donc, pour traiter efficacement de la question des changements très récents que ces fictions ont connu, de revenir sur les différents formats et contenus narratifs, les modes de diffusion et de consommation qui ont été utilisés pendant les décennies précédant l'utilisation massive des technologies numériques. C'est pour cela que nous nous pencherons d'abord sur l'émergence de la télévision comme média de masse et la mise en place de normes narratives durant le premier « âge d'or » de la télévision aux États-Unis. Nous verrons ensuite quelles évolutions ont mené au deuxième « âge d'or » et à ses nouveaux formats et contenus narratifs, notamment dans la mise en place de nouvelles normes de diffusion et de consommation des séries télévisées. Enfin, nous expliciterons comment l'augmentation progressive du nombre de chaînes de télévision et d'une certaine complexification de l'intrigue rendue possible grâce au rôle incontournable du *showrunner* amena le troisième « âge d'or » des séries télévisées.

Chapitre 1 : Le paysage télévisuel étasunien et ses mutations créés durant le « premier âge d'or » (1950 à 1970).

Au cours des premières années d'existence de la télévision a émergé une diversité de formats de séries télévisées. Une diversité des formats narratifs que l'on doit expliciter pour pouvoir appréhender les changements plus récents qu'ont connu les séries. Nous traiterons de la différence de format entre la série et le feuilleton et des formats hybrides que sont entre autres le *soap opera* et la *sitcom*. Il sera d'abord question de l'émergence des formats et des genres spécifiques aux séries télévisées des premières décennies de la télévision étasunienne, puis nous verrons la dynamique de diffusion en saisons utilisée dès les années 1950.

I-1-1 : Formation d'un média de masse : les séries télévisées entre les années 1950 et 1970.

À l'origine de la télévision et pendant de nombreuses années, on relève pour la fiction sérielle télévisuelle seulement trois formats théoriques différents : le feuilleton, format fictionnel dont l'histoire est fragmenté en plusieurs épisodes, la série, format fictionnel dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le héros et la structure narrative sont récurrents d'un épisode à l'autre, et le téléfilm, long-métrage réalisé spécialement pour la diffusion à la télévision. On peut aussi noter que les formats hérités des fictions étasuniennes, tels que le *soap opera*, la *comedy* et le *drama*, donnent plus d'informations sur le contenu, le ton de la fiction et sa place dans une grille horaire, qu'ils ne détaillent leurs différentes structures narratives⁵³. Des grilles horaires émergent en raison de la continuité que l'on peut constater entre les stations de radio et les chaînes de télévision.

En effet, à partir de la deuxième partie des années 1940, la télévision émerge dans des villes qui sont alors les grandes émettrices d'émissions de radio, telles New-York et Chicago, par le biais de grandes stations telles *ABC*, *CBS* et

53 Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2011, p. 76

NBC (trois grands *networks* privés)⁵⁴. Par l'adaptation du procédé télévisuel par des chaînes de radio, les premières émissions seront consacrées à la retransmission d'émissions de radio filmées, mais aussi à celle de spectacles vivants⁵⁵.

Dès la fin des années 1940 et le nouvel essor économique américain de l'après seconde guerre mondiale, le nombre de téléviseurs vendus et de téléspectateurs augmenta de façon exponentielle : les récepteurs passèrent de 1 million en 1949 à 21 millions en 1953⁵⁶. Les réseaux de transmissions s'appuyèrent alors sur l'infrastructure dédiée à la radio comme ceux de l'*AT&T* et de la *General Electric*⁵⁷. Comme pour la radio en son temps, les débuts de la télévision aux États-Unis se fait par l'essor de chaînes locales, desservies localement. Ainsi, en 1952, la *FCC* imposa le *Sixth Report and Order* distribuant environ 2000 canaux à environ 1300 localités. Ces canaux se subdivisaient pour un tiers en canaux *VHF* et deux tiers de canaux *UHF*, permettant ultérieurement de diffuser des images en couleurs. C'est pourquoi, étant donné que la plupart des villes n'avaient à leurs portées que trois canaux *VHF*, un oligopole émergea : les stations de télévision *CBS*, *NBC* et *ABC*, portées par les stations de radio du même nom se trouvaient sans concurrence⁵⁸.

Rapidement, comme pour la radio, le média en flux se sépara dans une grille stricte. Les programmations s'effectuèrent en fonction de la saison, le renouveau des programmes se faisant en automne (vers la fin du mois de septembre et le début du mois d'octobre), du jour de la semaine et du découpage de la journée en période. Par exemple, le lundi matin se découpait comme suit : le « *day* » s'étalant de 10h30 à 16h30, l'« *early fringe* » se déroulant de 16h30 à 19h, l'« *access* » (ou « *access primetime* ») se déroulant de 19h à 20h et le « *prime time* » se déroulant de 20h à 23h.

54 Marjolaine Boutet, "Soixante ans d'histoire des série télévisées américaines", *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010, <http://rrca.revues.org/248>, consulté le 24/11/2015

55 Marjolaine Boutet, "Soixante ans d'histoire des série télévisées américaines", *Revue de recherche en civilisation américaine*, op. cit.

56 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit. , p. 24

57 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit. , pp.20-21

58 Claude-Jean Bertrand, *ibid*, p. 24

Heure du jour	Jours de la semaine : du lundi au vendredi, samedi & dimanche		
1h 7h 8h 10h	1h à 10h "other"	1h à 7h "other"	
16h30	10h30 à 16h30 "Monday-Friday"	Samedi de 7h à 19h30 "Saturday day"	Dimanche de 7h à 19h "Sunday day"
	16h30 à 19h "Early fringe"		
19h	19h à 20h "Access"		
20h 23h	Lundi au samedi 20h à 23h et Dimanche à 23h "Prime Time"		
1h	De 23h à 1h "Late Fringe"		

Programmation : Découpage de la journée et de la semaine⁵⁹

Les stations de télévision adoptent donc un découpage des programmations via les jours et les horaires de diffusion dès le « premier âge d'or », une organisation qui a toujours cours aujourd'hui. Les chaînes de télévision peuvent ainsi déterminer les plages horaires rassemblant le plus d'audience : le « *prime time* ». Comme nous pouvons le voir dans le tableau ci-dessous, cette plage horaire rassemble un grand nombre de téléspectateurs, qui passaient en moyenne 8h46 par semaine devant leurs postes de télévision entre ces horaires en 1987. L'heure de grande écoute est alors généralement précédée d'un succès ayant pour but d'attirer les téléspectateurs et leur faire regarder les programmes d'une même chaîne pendant toute une soirée :

⁵⁹ S.W. Head & C.H. Sterling, *Broadcasting in America*, 1987, dans Claude-Jean Bertrand, *ibid*, p.106

« Parmi [les tactiques des *networks*] : placer un succès populaire en début de période pour appâter le public ; glisser une émission nouvelle entre deux succès confirmés ; grouper des émissions similaires en chapelet pour conserver un public homogène. Il leur arrive aussi de programmer en fonction des concurrents : de présenter, par exemple, un jeu à l'heure de leurs journaux ou, au contraire, de se débarrasser d'une émission sérieuse en la plaçant face à un succès imbattable de l'adversaire »⁶⁰.

Cette programmation précise a pour but d'assurer aux annonceurs une certaine audience à leurs publicités. Prenons comme exemple la plage horaire « 10h30-16h30 » du lundi au vendredi, on constate que le groupe le plus présent devant son écran de télévision est le groupe des femmes de plus de 55 ans. Il fera donc sens que les annonceurs proposent des publicités s'adressant à ce groupe durant des programmes sensés attirer ce type de public : les *soap operas* et les feuilletons de journée.

Des *soap operas* produits dans un premier temps par des compagnies qui produisaient également du savon, telle que la série télévisée *The Guiding Light* (Irna Philips, CBS, 1952-2009) qui place ses sponsors, *Duz* et *Ivory Soap*, dans son générique.



Captures d'écrans du générique de l'épisode 1 de la saison 1 de *The Guiding Light*⁶¹.

60 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit. , p.104

61 Une voix-off déclame : « *the Guiding light, presented by Duz, the soap that Duz everything in your washing machine, and Ivory Soap, the most famous soap in the world* », que l'on peut traduire par : « Haine et Passion, présenté par *Duz*, le savon qui *fait* (jeu de mot entre *Duz* et *does*, ndt) tout dans votre machine à laver, et *Ivory Soap*, le meilleur savon au monde ». *Timecodes* : 00:06-00:15.

Catégorie du public	Ages	Lundi-ven 10h à 16h30	Lundi-ven 16h30 à 19h30	Lundi- dim 20h à 23h	Samedi 7h à 13h	Lundi-ven 23h30 à 1h
Ensemble de la population	2-55+	4:23	4:25	8:46	:47	1:07
Femmes	18+	6:05	4:59	9:56	:36	1:19
	18-24	4:49	3:16	6:58	:37	1:06
	55+	7:48	7:07	12:06	:32	1:24
Hommes	18+	3:17	3:52	9:02	:35	1:15
	18-24	3:29	2:51	6:26	:35	1:15
	18+	5:06	6:09	11:19	:34	1:17
Adolescentes	12-17	2:30	4:12	7:16	1:00	:38
	12-17	2:22	3:54	7:40	:59	:41
Adolescents						
Enfants	2-5	5:26	4:19	5:05	1:43	:19
	6-11	2:22	4:25	6:07	1:43	:23

(en heure et minute)

Consommation moyenne de télévision (fin 1987)⁶²

À partir des années 1950, la **FCC** permet aux **networks** de programmer huit minutes de publicités pour trente minutes de programmes⁶³. Ainsi émergea l'un des formats encore utilisé aujourd'hui : des épisodes de vingt-deux minutes (pour une demi-heure de programmation) et des épisodes de quarante-quatre minutes (pour une heure de programmation), entrecoupés de pages publicitaires, mises en valeurs dans une intégration parfaite à la fiction sérielle : « Les épisodes sont construits en "actes" successifs, qui se terminent, juste avant la publicité, sur une mise en suspens, pour donner envie au spectateur de regarder la suite – comme le faisaient

62 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit. , p. 232, source : A.C. Nielsen

63 Marjolaine Boutet, "Histoire des séries télévisées", *Décoder les séries télévisées*, Sarah Sepulchre (dir), bruxelles, de boeck université, 2011, p.14

les feuilletons du XIXe siècle »⁶⁴. Il en va ainsi de la série télévisée *Alfred Hitchcock Presents* (Alfred Hitchcock, CBS, 1955-1962), qui représente une nouvelle étape en terme d'écriture, qu'il faut alors adapter en fonction des coupures publicitaires. Ainsi, les épisodes d'une demi heure ne sont coupés qu'une seule fois, alors que ceux d'une heure sont coupés quatre fois. Dans l'épisode d'une demi-heure *The Cheney Vase*⁶⁵, la coupure publicitaire met en exergue un moment où le suspens est fort. Lyle Endicott, après s'être fait licencier de son travail au musée d'art de Manhattan, se fait employer par Martha Cheney, une infirme possédant un vase inestimable. La coupure publicitaire intervient alors qu'Endicott a semé le trouble dans l'esprit de madame Cheney en lui demandant où a-t-elle caché le précieux vase. Cette dernière demande alors à Endicott de la laisser seule et il rétorque malicieusement qu'il est hors de question qu'il la laisse seule dans son état⁶⁶. Le caractère ambigu de cette dernière réplique est mis en valeur par un *travelling* avant se portant sur la réaction de madame Cheney, laissant présager les desseins d'Endicott afin de récupérer le vase.

Dans le but de maintenir une audience importante, les *networks*, et les autres stations créées par la suite, auront tout intérêt à produire des fictions sérielles qu'elles pourront programmer pour attirer tel ou tel groupe de spectateurs. La série télévisée créée par Alfred Hitchcock bénéficie ainsi de son travail de réalisateur et de scénariste en créant une marque autour de son nom, comme le montre la place de son nom au générique, qui reprend les codes des séries télévisées produites par des marques : le savon X est remplacé par la silhouette d'Alfred Hitchcock.



Capture d'écran de l'épisode 13 de la saison 1 de *Alfred Hitchcock Presents*⁶⁷.

64 Martin Winckler, *Séries télé de Zorro à Friends : 60 ans de téléfictions américaines*, Repères, Librio, Paris, 2005, p. 17

65 Épisode 13 de la saison 1, diffusé le 25 décembre 1955.

66 "Oh no...no, I wouldn't think about leaving you now...You need someone to take care of you."

67 *Timecodes* : 00:03, 00:07 et 00:20.

Ces productions sérielles servent, comme pour les journaux et la radio, de lien pour fidéliser des spectateurs ; des spectateurs suivant alors le rendez-vous que leur imposaient les chaînes de télévision au rythme des saisons, des semaines et des horaires de diffusion, des rendez-vous fixés par des diffuseurs qui tentent d'ajuster la grille des programmes à ce que Dessinges et Perticoz nomment : « la forme idéaltypique du télé-spectateur »⁶⁸, celui (le télé-spectateur) « qui ne connaît ni la télécommande et le magnétoscope, ni la multiplication de l'offre par le câble ou le satellite. Le télé-spectateur est alors celui qui regarde 1) dans le flux direct 2) sur un poste de télévision 3) un type de contenus audiovisuels 4) qui s'inscrit dans une grille de programmes élaborée par les acteurs économiques de l'institution télévisuelle ». Il s'agit donc d'un spectateur qui doit organiser ses activités quotidiennes autour des diffusions de la télévision s'il veut pouvoir les suivre. Cette dynamique évoluera en fonction des avancées technologiques et des mutations de la télévision.

Le premier « âge d'or » correspond aux années pionnières de la télévision lorsque des règles spécifiques à ce nouveau média émergent. Ces règles sont toujours d'actualité, tel le fait d'imposer deux formats, l'un d'une demi-heure et l'autre d'une heure. Cette période débute en 1951 avec le portage télévisuel de la *sitcom* radiophonique *I Love Lucy* (Jesse Oppenheimer, Bob Croll Jr, Madelyn Davis, 1951-1957) pour *CBS*. Ce changement de média poussa la chaîne à mettre en place un nouveau système de production en délocalisant le studio de tournage de New-York à Hollywood, ce qui posa le problème de la transmission, en direct, de bonne qualité, pour les spectateurs de la côte est. La solution retenue est d'enregistrer la série sur de la pellicule de film et en public, dont les réactions sont enregistrées. Le chef opérateur Karl Freund (oscarisé en 1938 pour son travail de directeur de la photographie sur le film *Visages d'Orient* de Sidney Franklin) est alors engagé pour fournir un éclairage permettant à la pellicule 35mm des trois caméras de capter l'action en simultané, en limitant les ombres⁶⁹. Cette série

68 Lucien Perticoz et Catherine Dessinges, « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », *Études de communication* [En ligne], 44 | 2015, <http://edc.revues.org/6309>, mis en ligne le 01/06/15, consulté le 16/07/17

69 Marjolaine Boutet, "Histoire des séries télévisées", *Décoder les séries télévisées*, op. cit. , p.11-46

télévisée fut ainsi la première à permettre un tournage sur le rythme des saisons, le tournage de la saison suivante pouvant être effectué pendant la diffusion de la saison précédente. Mais l'enregistrement permet aussi l'émergence du système des rediffusions, ouvrant le marché des télévisions affiliées, dont la programmation repose sur l'achat de droits de rediffusions à partir de cent épisodes. C'est une aubaine pour les acteurs ayant baissé leurs salaires, pour intégrer la différence de coût qu'avait engendré la délocalisation de la production dans l'ouest, mais ayant négocié l'acquisition des droits de la série après sa première diffusion⁷⁰.

Après le succès de la *sitcom* de CBS, la dynamique des fictions sérielles télévisuelles était lancée et les réseaux mirent en place la production de séries. ABC, en partenariat avec le studio Disney, passa un accord à partir de 1955 créant le *Mickey Mouse Club* qui en 1957 diffusa la série *Zorro*. Le succès de la série fut à la hauteur de son budget (35 millions de téléspectateurs en moyenne⁷¹). Bien que la série ne dépassa pas la deuxième saison, son succès d'audience lança les débuts d'une collaboration entre studios de cinéma et *networks*. La structure narrative qui consiste à injecter une part de feuilletonnant dans la narration, en développant des cycles d'intrigues sur plusieurs épisodes (la lutte contre les deux premiers antagonistes de Zorro, le capitaine Monastorio et l'Aigle, constituent treize épisodes pour le premier et vingt-six pour le second), « a pour but de fidéliser le spectateur, mais contribue également à édifier un monde cohérent, familial, peuplé de personnages truculents ou tragiques et émaillés d'une ribambelle de situations anecdotiques »⁷². La coproduction de séries télévisées par les studios de cinéma a ainsi permis de promouvoir la place de ces studios « avec des héros attractifs, des endroits de rêve et une touche d'humour »⁷³.

Avec le début des années 1960 s'achève la mise en place de structures de production et l'établissement d'une oligarchie des trois *networks*, NBC, CBS et ABC, qui constitue la fin du « premier âge d'or »⁷⁴. Cette période sera décrite par

70 *Ibid*

71 À la même époque *I Love Lucy* en réunissait 29 millions ; 82 000 dollars par épisode d'une demi-heure, contre 13 000 dollars à la même époque en moyenne. Alain Carrazé, *Les séries télé*, Paris, Hachette Pratique, Collection Toutes les clés, 2007, p. 67

72 Martin Winckler, *Séries télé : De Zorro à Friends, 60 ans de téléfictions américaines*, Paris, Libro, Collection Repères, p.22

73 *Ibid*, p.71

Paul Klein comme celle du « *least objectionable program* »⁷⁵. Il décrit le but des *networks* comme étant de proposer n'importe quel programme aux spectateurs tant que ces programmes ne sont ni choquant, ni subversif, ni ennuyeux et pousseraient les spectateurs à se lever et changer de chaîne ou pire éteindre leurs postes de télévision, ce qui irait à l'encontre de la capacité des séries télévisées à rassembler des spectateurs devant des pages publicitaires.

Malgré cela, les années 1960 et 1970 voient apparaître des variations dans les thèmes abordés plutôt que dans les formats utilisés dans la création des séries télévisées. Les thèmes abordés sont ceux qui font l'actualité de la société étasunienne : la Guerre froide, et son cortège d'affrontements tels que la conquête de l'espace et la Guerre du Vietnam, et la conquête des droits civiques, comme la question raciale et celle du féminisme.

On voit ainsi émerger des séries d'espionnage, comme *The Man from U.N.C.L.E.* (Sam Rolfe, NBC, 1964-1968) ou encore *Mission : Impossible* (Bruce Geller, CBS, 1966-1973), deux séries de format classique du *drama* mettant en scène des espions qui ont recours à l'humour et à des gadgets plutôt qu'à la violence pour désamorcer des situations. Des séries télévisées sont même créées pour faire le lien thématique entre deux genres appréciés du public, telle la série *The Wild Wild West* (Michael Garrison, CBS, 1965-1969) qui mêle l'espionnage, et ses gadgets, au *western*.

Les *procedurals*, ces séries télévisées qui donnent à voir une enquête qui sera résolue à la fin de chaque épisode, n'ont pas été absents du « premier âge d'or », mais les années 1960 et 1970 voient émerger des séries médicales s'inspirant du format des *procedurals* policiers. Ces séries permettent de parler de problèmes de société en mettant en avant des cas médicaux inspirés de faits réels. Dans des séries télévisées comme *Ben Casey* (James Moser, ABC, 1961-1966) ou

74 Thomas Schatz "Desilu, *I Love Lucy*, and the Rise of Network TV", *Making Television, Authorship and the Production Process*, Robert J. Thomson et Gary Burns (dir.), Media and Society Series, PRAEGER, New-York, 1990, p. 132

75 En français : « la programmation la moins désagréable ». Extrait de *Program TV : The Decision Makers* (Sanders, Thompson, Landi, Jennings et Mayher, ABC, 1974) disponible sur le site Critical Commons, « Paul Klein Explains « Least Objectionable Programming », Christine Becker, <http://www.criticalcommons.org/Members/crsbecker/clips/paul-klein-explains-least-objectionable>, consulté le 30/11/17

encore *Marcus Welby, MD* (David Victor, ABC, 1969-1976), les scénaristes abordent des questions comme l'autisme, l'addiction ou encore l'éthique médicale⁷⁶. Nous voyons aussi émerger des séries judiciaires, comme *The Defenders* (Reginald Rose, CBS, 1961-1965), qui traite de problèmes sociétaux de l'époque grâce à leurs héros progressistes, des avocats de la défense. La justice étasunienne et les codes moraux de l'époque sont remis en question et la série propose un certain point de vue sur la peine de mort, les communistes et l'avortement, entre autres.

L'opposition entre conservateurs et progressistes, qui secoue les États-Unis de l'époque, se perçoit aussi dans les *sitcoms*, notamment dans la série télévisée *M*A*S*H* (Gene Reynolds, Larry Gelbart, CBS, 1972-1983) tirée du film de Robert Altman, qui montre des soldats pacifistes engagés dans la guerre de Corée et qui se libèrent de leurs codes moraux de la société civile et militaire. Mais également la *sitcom* *All in the Family* (Norman Lear, CBS, 1971-1979), qui voit le père de famille new-yorkais Archie Bunker, conservateur moyen, s'opposer à sa fille et son gendre, deux jeunes américains libéraux⁷⁷. La diégèse de cette comédie se verra agrandie par deux *spin-off*, *The Jeffersons* (Don Nicholl, Michael Ross, Bernie West, CBS, 1975-1985) et *Maude* (Norman Lear, CBS, 1972-1978). Le premier se concentre sur les voisins noirs d'Archie Bunker, dont le père de famille est tout aussi communautariste. Cette série fera figure de prototype pour les *blacks sitcoms* qui se développeront durant les décennies suivantes, dont il sera question ultérieurement. Le second *spin-off* *Maud* est consacré à la cousine de la femme d'Archie Bunker. La série traite de la question du féminisme avec un personnage principal qui traverse comme péripéties, entre autre, un avortement et l'impuissance de son mari : des sujets très controversés pour l'époque⁷⁸.

Ainsi, les séries télévisées des années 1950, 1960 et 1970, ont connu de notables changements dans les thématiques abordées, suivant les changements de la société étasunienne, bousculant parfois une part de leur audience, mais gardant

76 Christophe Petit, Martin Winckler (dir), *Le Guide Totem des séries télé*, Paris, Larousse, 1999

77 On notera ici le sens étasunien de "*liberal*" qui se rapporte à la dimension sociale du débat politique, plutôt qu'à sa dimension économique.

78 Aljean Harmetz, "Maude didn't leave'em all laughing", *New-York Times*, publié le 10/12/1972, http://www.nytimes.com/1972/12/10/archives/maude-didnt-leave-em-all-laughing-maude-didnt-leave-em-all-laughing.html?_r=0, consulté le 10/02/2016

toujours en ligne de mire le « *least objectionable program* » si cher aux annonceurs. Nous pouvons également constater qu'au niveau des formats, les séries télévisées continuent de se répartir entre *soap operas* et *sitcoms*, diffusées la journée, et en *drama*, diffusés durant le *prime time*. La décennie suivante verra les formats se décliner et se mêler dans un éventail de possibilités, mêlant les formats de la « série canonique » à ceux du « feuilleton canonique ». Malgré des changements dans le format des séries télévisées, le rythme de diffusion en saison reste toujours un modèle d'organisation pour la production de fictions sérielles télévisuelles.

I-1-2 : De l'importance de la diffusion en saison dans la chronologie de la diffusion.

La consommation de programmes télévisuels a longtemps suivi la logique de programmation et de diffusion qu'offraient les chaînes de télévision. Comme nous l'avons vu plus haut, ce rythme a été adapté ce celui de programmation existant déjà à la radio. Le cycle de vie des séries télévisées étasuniennes a longtemps été le même : un auteur inscrit à la *Writers' Guild of America*, dépose un scénario auprès de son syndicat (qui se sépare en deux régions : un bureau de référence pour l'ouest et un autre pour l'est des États-Unis⁷⁹). Cet auteur présente son idée à un studio de production pour que celui-ci le propose à une chaîne de télévision⁸⁰. Comme nous l'avons vu précédemment, les chaînes sélectionnent les projets en fonction du type d'audience qu'elles souhaitent attirer. Les *pitches* retenus par les chaînes se retrouvent, environ un an avant leur possible diffusion (en novembre pour une diffusion fin septembre), dotés d'un budget afin de tourner un **épisode pilote**⁸¹. Ces épisodes pilotes, qui doivent mettre en place l'intrigue, les personnages et le ton d'une série télévisée, serviront aux projections tests que les chaînes effectueront devant un panel de spectateurs représentatif de leur audience. Chaque année, les chaînes se dotent ainsi de plus de série qu'elles ne pourront en

79 "Frequently asked questions", Writers' Guild of America, <http://www.wga.org/the-guild/about-us/faq#general1> consultée le 12/03/2017.

80 Sarah Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p. 55

81 Alain Carrazé, *Les Séries télé*, op. cit., pp. 140-155

diffuser⁸². Ce taux si bas de réalisation de projets finis peut s'expliquer par le fait que pour chaque **pilote** tourné, une équipe entière de créatifs et de techniciens devra être réunie : « produire un **pilote** est une vraie gageure car il faut donner une idée extrêmement précise du potentiel de la série, montrer les différentes facettes des personnages, présenter les germes des épisodes suivants »⁸³.

Les séries télévisées sont alors mises en production : la distribution est arrêtée, ainsi que les décors, les costumes, les bureaux de la production, le planning de tournage, etc⁸⁴. Le tournage d'une série se fait généralement durant les semaines d'avril et de mai, qu'elle en soit à sa première saison (année de diffusion) ou qu'elle ait été renouvelée. Paradoxalement la décision finale de diffusion étant arrêtée vers la fin du mois de mai, la chaîne devant avoir fait son choix dans les séries qui seront diffusées à la fin du mois de septembre pour pouvoir en commencer la promotion et finaliser la grille horaire. Certaines séries se voient annulées après leur tournage. Cette annulation entraîne ainsi des fins de séries qui n'ont pas été pensées comme telles⁸⁵. Les grilles des programmes des *networks* sont présentées durant le *upfront* (troisième semaine de mai), une conférence devant les annonceurs qui se déroulent à New-York. Environ à la même période, durant le *L.A. Screening*, les plus gros studios de productions effectuent une projection des épisodes pilotes des séries télévisées qui seront diffusées à la rentrée devant de potentiels acheteurs internationaux⁸⁶.

Une saison de production de séries télévisées se décompose comme suit :

82 En 2012, on pouvait relever un maximum de 500 *pitches* proposés par *network*, dont 80 à 100 *scenarii* étaient commandés, desquels découlaient 10 à 20 pilotes tournés dont 2 à 3 séries étaient diffusées.

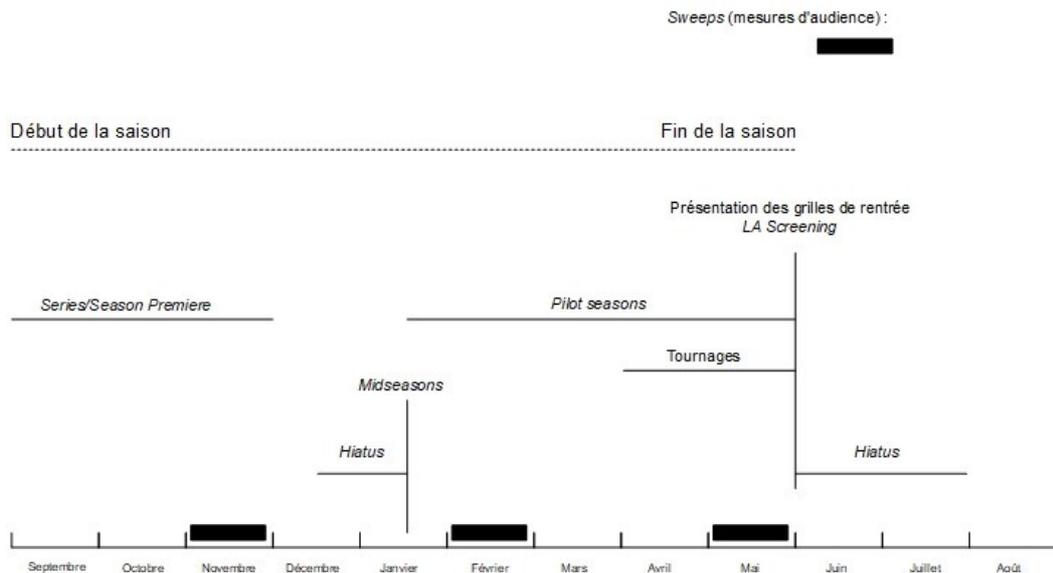
"La production de fiction aux Etats-Unis", *Commission de réflexion sur l'évolution des programmes*, Paris, CSA, mis en ligne en 07/2012, www.csa.fr/content/download/28233/378363/file/PPT%20FICTION%20US.pdf, consulté le 24/04/2016, p. 27

83 Sarah Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., pp.55-56

84 Sarah Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p.57

85 Sarah Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p.58

86 "La production de fiction aux Etats-Unis", *Commission de réflexion sur l'évolution des programmes*, CSA, p. 32



Une saison de production à la télévision⁸⁷

Entre septembre et novembre, les *seasons premiere* sont diffusés pour lancer les nouvelles saisons des séries télévisées en cours. À la même époque, les nouvelles séries s'ouvrent sur le *series premiere*. En novembre, février et mai, l'institut *Nielsen* propose un étude poussée de l'audimat, qui influence le prix des espaces publicitaires⁸⁸ : pendant ces *sweeps*, les chaînes diffusent des épisodes plus importants que d'habitude, en invitant des acteurs plus importants par exemple⁸⁹. Une pause dans la diffusion, *hiatus*, est instaurée aux alentours des fêtes de fin d'année et l'été, permettant aux tournages d'être en pause pendant quelques semaines. La fin de la saison est diffusée en mai, un peu avant que les *upfronts* ne viennent annoncer officiellement si la série est renouvelée pour une nouvelle saison ou si celle-ci est annulée.

Ce rythme de saison utilisé depuis les années 1950 et toujours en place de nos jours sur les chaînes de télévision, a permis la production industrielle de séries télévisées. Une grande partie du tournage se déroulant pendant la diffusion

87 D'après le schéma "une saison de production télé" dans Eric Vérat, "Etats-Unis : le règne des saisons et la galaxie des auteurs", *Médiamorphoses*, Hors série, janvier 2007, ina, Armand Colin, Paris, p. 19

88 Sarah Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p. 220

89 Robert Del Valle, *The One-Hour Drama Series Producing Episode Television*, Silman James Press, Los Angeles, 2008, p. 229

d'épisodes de la même saison, la production peut donc, dans une certaine mesure, s'adapter à l'actualité et à l'avis des spectateurs. Des événements de l'actualité ont ainsi pu être intégrés dans le déroulement d'une série télévisée, où comme par exemple dans la série *Friends* les attaques de New-York en 2001 ont influencé le montage final de l'épisode 2 de la saison 8 (*The One Where Rachel Tells*) où une scène faisant de l'ironie sur les bombes dans les aéroports a été supprimée. De même, des événements calendaires de la culture populaire étasunienne (*Halloween, Thanksgiving, Noël, le Super Bowl, etc.*) sont souvent inclus dans les épisodes pour correspondre aux diffusions d'origine.

Conclusion du chapitre :

Ainsi, entre les décennies 1940 et 1970, la télévision a évolué d'un média émergeant diffusant des adaptations d'autres médias dominants (comme la radio), à un média de masse à part entière, voire dominant, pour lequel ont été développées des fictions sérielles, aux formats spécifiques, par l'industrie télévisuelle étasunienne qui les a financé.

La chronologie de diffusion des fictions sérielles aux États-Unis a longtemps été déterminée par le rythme des saisons. Ce rythme de diffusion auquel se soumet l'industrie télévisuelle, a donc induit un certain rythme de consommation des œuvres. Les formats de ces œuvres sérielles n'ont pas eu à évoluer depuis la mise en place de la chronologie exposée précédemment : les *soap operas* en milieu de journée et les *dramas* en soirée, chacun reprenant l'intrigue d'une semaine à l'autre, entrecoupés d'espaces publicitaires dont l'arrivée est préparée dans l'écriture même des épisodes diffusés.

La télévision, lorsqu'elle devient un média de masse, passe d'une situation oligarchique où les formats admis, qui découlent de la radio, ne sont pas remis en question, à une période d'éclatement de la demande qui conduit l'industrie à un changement dans l'attractivité qu'elle doit développer pour garder ses spectateurs. Émergent alors différents formats, pour toucher différents publics et proposer aux annonceurs différentes visibilitées pour différents produits.

Chapitre 2 : Le contexte télévisuel étasunien et les formats narratifs des séries télévisées jusqu'à leur « deuxième âge d'or » (1970-1980).

Comme nous l'avons constaté au travers des exemples choisis plus haut, jusqu'à la fin des années 1970 la plupart des séries télévisées ont vu le jour sur les trois grands *networks* ABC, NBC et CBS. De fait, jusqu'en 1961, les hautes fréquences nécessaires à la diffusion de programmes télévisuels sont limitées au nombre de trois. Des stations locales de télévision émergent, mais ne servent qu'à diffuser des informations et des rencontres sportives locales⁹⁰. De plus, l'étendue géographique du territoire des États-Unis met à mal les technologies de l'époque en obligeant certains citoyens à installer eux-mêmes des antennes géantes sur des monticules pour pouvoir s'y relier et y relier leurs voisins par câble. En 1962, le « *All-Channel Receiver Act* »⁹¹ fut adopté par le congrès des États-Unis. Cette loi établit une base commune pour la diffusion des canaux de basse fréquence, permettant ainsi à un matériel standard d'être mis en vente. À partir de cette nouvelle réglementation, de nombreuses chaînes « du câble » (puisqu'il fallait être relié au câble de l'antenne de la ville pour pouvoir capter les programmes) virent le jour. *Time Inc.'s Home Box Office* en 1975, la *WTBS* en 1976, puis *C-SPAN* (la retransmission de l'assemblée des représentants), *ESPN* (une chaîne dédiée au retransmission sportive) et *Nickelodeon* (une chaîne spécialisée dans les programmes pour enfants) en 1979⁹².

Cette période est caractérisée par l'extension, d'une part, du nombre de chaînes à péages⁹³ et d'autre part, de celui des chaînes de rediffusion dont l'existence est intimement liée au financement des séries télévisées.

90 Marjolaine Boutet, "Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines", *Revue de recherche en civilisation américaine*, op. cit.

91 Federal Communications Commission, *Amendment of Section 15.117 (g)(3) of the Commission's Rules Relating ET Docket No. 95-144 to the Filing of UHF Noise*, Washington DC, édité le 12/09/1995, https://transition.fcc.gov/Bureaus/Engineering_Technology/Notices/1995/fcc95389.txt, consulté le 07/10/2016

92 Mitchell Stephens, "History of Television", *Grolier Multimedia Encyclopedia*, New-York, New-York University, 2000, <https://www.nyu.edu/classes/stephens/History%20of%20Television%20page.htm>, consulté le 10/10/2016

93 Qui sont des chaînes du câble ayant louées un canal diffusé par satellite, augmentant la portée des diffusions.

Jacques Mousseau, "la télévision aux USA", *Communication et langages*, volume 63, Paris, Armand Colin, 1985, p. 109

I-2-1 : La place du financement dans la diffusion : du rôle des stations affiliées, des émissions syndiquées et de la diffusion à l'étranger.

Le modèle de financement des séries télévisées aux États-Unis repose sur une vente à perte de la série télévisée produite par la société de production à la chaîne de télévision. En ce qui concerne le budget, environ 10% du financement d'une série télévisée ira à la phase d'écriture (rédaction de la **Bible**, détermination des arcs narratifs, l'écriture des premiers épisodes), environ 20% iront à l'achat des droits, au paiement des acteurs, de l'équipe de la production et du metteur en scène. Les 70% restant permettront de financer le tournage, la construction ou la location des décors, la conception et la production de costumes, ainsi que la postproduction. Le *showrunner* de la série participera à toutes ces étapes, par exemple en participant au casting, en réécrivant les scripts des épisodes en tournage, en validant les épisodes tournés et en intervenant dans la salle de montage. Dans l'absolu, les *networks* demandent à avoir trois à quatre épisodes de décalage entre l'écriture et le tournage, pour que la production reste en flux tendu⁹⁴. Mais ce *deficit financing* s'accompagne de contre-parties importantes : la société de production conserve alors les droits de rediffusion, de diffusion à l'étranger et d'exploitation de supports de visionnage personnels (*VHS*, *DVD*, puis **vidéo à la demande**) et d'éventuels produits dérivés⁹⁵. La chaîne gardera alors les recettes publicitaires⁹⁶.

Les contrats signés entre la société de production et la chaîne relèvent d'un cadre spécifique. Ils permettent une certaine flexibilité sur les renouvellements des séries télévisées⁹⁷, ainsi une chaîne peut annuler une série si celle-ci ne rencontre ni le public, ni la critique⁹⁸. Ils prévoient également une augmentation de la licence

94 "La production de fiction aux Etats-Unis", *Commission de réflexion sur l'évolution des programmes*, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, 07/2012, p. 22, www.csa.fr/content/download/28233/378363/file/PPT%20FICTION%20US.pdf, consulté le 07/01/17.

95 Sarah Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., pp.59-60

96 "La production de fiction aux Etats-Unis", *op.cit.*, p. 27, www.csa.fr/content/download/28233/378363/file/PPT%20FICTION%20US.pdf, consulté le 07/01/17.

97 "La production de fiction aux Etats-Unis", *op.cit.*, p. 25, www.csa.fr/content/download/28233/378363/file/PPT%20FICTION%20US.pdf, consulté le 07/01/17.

98 Sarah Sepulchre (dir), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., pp.60-61

d'exploitation de 4% à 5% par an, si la série télévisée rencontre un certain succès. Ces spécificités sont en partie communes aux productions destinées aux *networks* et aux chaînes câblées. Elles varient au niveau de la durée du contrat signé et sur le pourcentage du budget que doit couvrir la chaîne. Du côté des *networks*, le contrat n'aura pas besoin d'être renouvelé pendant les cinq premières saisons et la chaîne s'engage à ne couvrir que 50% des coûts de production. Pour les chaînes câblées, le contrat porte sur six saisons et la chaîne couvre alors 65% des coûts de production. À noter que ces coûts seront couverts rétroactivement dans leur totalité par la chaîne qui souhaite renouveler une série après cinq ou six saisons (en fonction du type de chaîne)⁹⁹. Ce système de financement permet donc idéalement de produire une série télévisée qui attirera une audience régulière qui permettra à la chaîne de faire des bénéfices en vendant les espaces publicitaires des horaires de diffusion.

Les cinq saisons sur lesquelles peuvent donc s'engager les *networks* correspondent aux paquets qu'ils peuvent vendre ensuite aux stations affiliées. Les stations affiliées s'engagent pendant deux ans à diffuser un programme produit pour un *network*¹⁰⁰. Ces paquets doivent être d'au moins une centaine d'heures¹⁰¹. Certaines de ces chaînes affiliées appartiennent au groupe qui détient le *network* : en 1989, le groupe détenant *ABC* détenait également huit chaînes affiliées, occupant alors 24% de part d'audience¹⁰². La *FCC* obligea en 1971 les stations affiliées à ne pas diffuser les programmes des *networks* pendant une heure tous les soirs, avec la *Prime Time Access Rule*¹⁰³. Mais cette loi, qui voulait pousser les chaînes affiliées à produire un nouveau contenu essuya un échec cuisant lorsque que celles-ci se tournèrent vers des émissions syndiquées à grand succès, pouvant être produites par des *networks*, mais dont les droits de rediffusion ne leur appartiennent pas. La loi fut abrogée en 1995¹⁰⁴.

La *syndication* consiste à vendre les droits de rediffusion d'une série

99 "La production de fiction aux Etats-Unis", *op.cit.*, p. 25,
www.csa.fr/content/download/28233/378363/file/PPT%20FICTION%20US.pdf, consulté le 07/01/17.

100 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, *op. cit.*, p. 74

101 Une série diffusée sur un *network* comprend environ 22 épisodes de 52 minutes, soit environ 20h par saison, donc 100 heures pour 5 saisons.

102 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, *op. cit.*, p. 75

103 *Ibid*

télévisée à une chaîne de télévision indépendante locale. Ces stations sont indépendantes en opposition aux stations affiliées, qui sont limitées au nombre de trois par marchés locaux. Le nombre de ces stations n'a fait qu'augmenter : 85 en 1977, 310 en 1987¹⁰⁵ et 350 en 2014¹⁰⁶, augmentant le nombre d'heures d'antennes à occuper et le marché de la rediffusion. Ce système permet aux ayant droits (généralement le studio de production) de vendre les droits de rediffusion de chaque épisode. Comme nous l'avons vu plus haut, la première série télévisée à avoir utilisé les moyens de la *syndication* a été *I love Lucy*. Les créateurs, Lucille Ball et Desi Arnaz, ont en effet réduit une part de leur salaire pour compenser leurs exigences et ont négocié des droits sur la rediffusion de la série. En terme de revenu, les chaînes locales peuvent acheter ces droits avant la diffusion sur leur antenne ; ainsi durant le premier *run* (tour de rediffusion) de la série *Friends*, les droits de rediffusion d'un épisode sur une chaîne s'élevait à environ \$275 000¹⁰⁷. Pour des séries télévisées n'ayant pas connu le même succès d'audience, les chaînes peuvent offrir aux studios de production de récupérer directement une part des revenus engendrés par la vente d'espaces publicitaires sur leur antenne. Les programmes les plus prisés pour la *syndication* sont les séries télévisées ayant un faible aspect feuilletonnant, puisque les chaînes ne sont pas dans l'obligation de diffuser les épisodes dans un ordre précis¹⁰⁸.

La flexibilité des grilles horaires de ces stations permettent aussi à un plus large public d'être exposé aux séries télévisées, faisant un pas vers la fin du calendrier télévisuel. Ainsi, avec l'augmentation des utilisateurs du câble, les spectateurs peuvent avoir accès à des centaines de chaînes et pourront trouver une très grande quantité de stations locales rediffusant des séries télévisées. Nous verrons plus loin que cette augmentation du contrôle des spectateurs sur les programmes auxquels ils ont accès évolue en fonction de la multiplicité des supports et des avancées techniques.

104 Audrey Spivack et Kara Palamaras, "FCC Repeals PTAR Rule", Federal Communications Commission, 28 juillet 1995, https://transition.fcc.gov/Bureaus/Mass_Media/News_Releases/nrmm5085.txt, consulté le 24/03/2017

105 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit., pp. 77-78

106 Charlie Sierra, "How Does TV Syndication Really Work?", *Film Escape*, publié le 24/10/2014, <http://filmscape.com/how-does-tv-syndication-really-work>, consulté le 15/03/2017

107 *Ibid*

108 *Ibid*

Mais les rediffusions des séries télévisées étasuniennes ne sont pas uniquement faites sur le territoire des États-Unis. En effet, la distribution à l'étranger des séries télévisées étasuniennes participe à compléter le financement et l'étendue de la diffusion des fictions télévisuelles. Il existe deux types de vente : la vente à l'unité, vente classique des droits de diffusion du studio de production pour une œuvre, et la vente forfaitaire. La vente forfaitaire est subdivisée en trois sous-catégories : le *package deal*, qui regroupe quelques œuvres bien précises, le *volume deal*, avec lequel l'acheteur s'engage à acheter chaque année pendant trois à cinq ans un nombre défini d'œuvres (exemple : deux séries et trois films par an) et l'*output deal*, avec lequel l'acheteur promet d'acquérir tous les programmes d'un même genre pendant trois à cinq ans (toutes les séries produites par un studio, par exemple)¹⁰⁹. Ainsi, comme les studios de cinéma ont pour leur grande majorité une ou plusieurs sociétés de production de programmes télévisuels, ces *deals* incluent souvent une partie de leur production cinématographique en plus d'une partie de leur production télévisuelle. Par exemple, le groupe *the Walt Disney company* détient la chaîne *ABC* et le studio télévisuel *ABC studios*, qui en 2011 a produit 17 séries télévisées¹¹⁰, pour 3327 heures de *primetime* en Europe. Ces *deals* ont donc permis d'augmenter les recettes à l'exportation : en 1990 elles représentaient environ 30% des recettes d'exploitation contre 65% en 2012¹¹¹. Le développement de ces ventes à l'étranger a permis aux studios de compenser l'augmentation du nombre de productions télévisuelles effectuées sur le territoire des États-Unis en augmentant leurs revenus des ventes de leurs programmes sur d'autres territoires.

Les ventes de programmes à l'étranger ainsi que les ventes aux stations affiliées et indépendantes ont connu une augmentation tout au long de leur existence. L'augmentation des stations auxquelles les studios peuvent fournir du contenu, qu'elles soient nationales ou non, a contribué à étendre le nombre de chaînes où les spectateurs peuvent potentiellement regarder des séries télévisées. La programmation non-linéaire de ces chaînes a certainement participé à une mise

109 "La production de fiction aux États-Unis", *Commission de réflexion sur l'évolution des programmes*, CSA, op.cit., p. 29

110 "La production de fiction aux États-Unis", *Commission de réflexion sur l'évolution des programmes*, CSA, op.cit., p. 15

111 "La production de fiction aux États-Unis", *Commission de réflexion sur l'évolution des programmes*, CSA, op.cit., p. 39

à distance du calendrier télévisuel qui voit se mêler les diffusions originales et les rediffusions d'anciens programmes et d'anciennes saisons sur d'autres chaînes, parfois même sur des chaînes étrangères.

Avec cette augmentation du nombre de chaînes de télévision pour les diffuser, les séries télévisées ont vu leurs formats évoluer afin de toucher un public de plus en plus éparpillé par l'offre.

I-2-2 : La série et le feuilleton : déclinaison des fictions sérielles télévisuelles jusqu'au « deuxième âge d'or ».

Il s'agira ici de détailler les différents formats possibles de la narration sérielle telles qu'ils ont pu être déclinés, jusqu'au « deuxième âge d'or ». Comme nous l'avons vu précédemment, chaque format possible de fiction sérielle permet de remplir une plage horaire du flux télévisuel.

Le deuxième « âge d'or » débute dans les années 1980, qui connaissent à la fois une plus grande concurrence entre les chaînes de télévision, mais aussi une concurrence par l'apparition de la *VHS*. La génération qui était alors le principal spectateur avait grandi avec la télévision, en connaissait les codes et recherchait un contenu nouveau. Ce deuxième « âge d'or » constitua ce que Thompson appelle la « *quality TV* »¹¹². Une nouvelle grammaire des séries télévisées se mit en place en prenant ses distances avec les modèles établis depuis les années 1950. Notamment la série *Dallas* (CBS, 1978-1991) réinventa le *night-time* ou *prime time show*¹¹³ en le faisant passer à l'état de feuilleton hebdomadaire dont les intrigues suivaient d'un épisode à l'autre. Ce nouveau modèle narratif induit ainsi un grand travail sur le suspens de fin d'épisode et, qui plus est, de fin de saison : le *cliffhanger*. Le dénouement de l'un de ces *cliffhangers* réunit d'ailleurs 80% des foyers américains, donnant aux spectateurs la résolution d'une intrigue qu'ils souhaitaient connaître¹¹⁴.

De plus, durant le « deuxième âge d'or » apparurent des *ensemble show*,

112 Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, New York, Continuum, 1996

113 Nils C. Ahl et Benjamin Fau, "93-Dallas", *Les 101 meilleures séries télévisées*, Paris, Philippe Rey, 2012, p. 251

c'est-à-dire les séries télévisées se portant sur un groupe d'individus et non plus sur un personnage principal, donnant ainsi une nouvelle vigueur à la narration puisque plusieurs arcs narratifs se croisent au fil des épisodes. Les thèmes prépondérants de ces *ensemble shows* sont les séries policières (*Hill Street Blues*, NBC, 1981-1988), médicales (*St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988) et judiciaires (*L.A. Law*, NBC, 1986-1994) notamment, qui en reprenant les thèmes des *procedurals* des années 1950-1970, s'en éloignent grâce à un nouveau format de narration.

La série n'est autre que la déclinaison d'une structure de base qui donne des éléments fixes et des éléments variables (les situations par exemple). La structure récurrente de la série peut servir de point de repère pour le spectateur, pour lequel les changements de lieux ou de thèmes abordés seront les points d'imprévu de l'intrigue que rencontreront un personnage principal ou un groupe de personnages principaux.

Une des caractéristiques principales du récit de la série et du feuilleton est son caractère ouvert, à l'inverse de la majorité des long-métrages de cinéma. Les caractéristiques invariables étant fixées par la **bible** (pour les personnages, les lieux, etc.) et par l'**épisode pilote** (pour les aspects esthétiques, plus formels). D'un point de vue théorique (si on ne prend pas en compte la rentabilité), chaque série pourrait être déclinée en une infinité d'épisodes, tant que les variations diégétiques restent possibles. Les productions imaginent parfois aussi des variations d'aspects invariables pour créer une œuvre secondaire évoluant dans le même univers diégétique, succédant parfois à l'œuvre originale et la faisant parfois évoluer en parallèle. On peut voir ainsi des transpositions d'œuvres cinématographiques en séries télévisées (*Stargate*, Emmerich, 1994 et *Stargate SG-1*, Jonathan Glassner, Brad Wright, Showtime, 1997-2007) ou inversement (*The Addams Family*, David Levy, ABC, 1964-1966 et *The Addams Family*, Barry Sonnenfeld, 1991), mais aussi d'œuvres étrangères sur le territoire national (*Paris, enquêtes criminelles*, Dick Wolf, TF1, 2007-2008, version exportée de *Law & Order, criminal intent*, Dick Wolf et René Balcer, NBC et USA Network, 2001-2011). La cohérence entre les différentes œuvres est instaurée par deux figures distinctes de lien entre les

114 Marjolaine Boutet, "Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines", *Revue de recherche en civilisation américaine*, op. cit.

diégèses des deux séries : le *crossover* (amener les personnages d'une série dans une autre en mêlant les intrigues des deux fictions) et le *spin-off* (une série qui se focalise sur un ou plusieurs personnages d'une précédente œuvre, ou ayant au moins l'univers diégétique en commun), qui transpose à un autre niveau l'hybridation entre série et feuilleton. Stéphane Benassi, nous offre une typologie des fictions plurielles à la télévision qu'il convient d'indiquer et d'expliquer ici :

Formats Théoriques	Genres Principaux	Sous-genres
La série	Série canonique	- <i>Procedural</i> - <i>Anthology</i>
	Série feuilletonnante	Série multipolaire : -Série de la quête - <i>Sitcom</i>
Le feuilleton	Feuilleton canonique	Téléfilm par fragment et Feuilleton de prestige
	Feuilleton sérialisant	-Saga - <i>Soap opera</i>

Typologie des fictions plurielles de la télévision¹¹⁵

Stéphane Benassi sépare les fictions plurielles via leurs particularités narratives, comme nous pouvons le voir dans le tableau ci-dessus. La première déclinaison proposée des séries télévisées les sépare en deux formats théoriques principaux : la série et le feuilleton. Il sépare la série en deux genres principaux, la série canonique et la série feuilletonnante, ce dernier étant subdivisé en deux sous-genres : la série à quête et la sitcom. Le feuilleton, quant à lui, est subdivisé en deux genres principaux : le feuilleton canonique, composé du téléfilm par fragment et du feuilleton de prestige, mais aussi du feuilleton sérialisant, composé de la saga et du feuilleton de groupe, dans lequel on détaillera les cas du soap opera et de la telenovela.

La série canonique est une série qui répond à un schéma narratif spécifique : une séquence initiale où le personnage principal se voit proposé de résoudre un problème, une séquence d'action où le personnage principal parvient à résoudre ce problème après deux ou trois échecs/rebondissements et enfin une

¹¹⁵Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, op. cit. , p. 83

séquence finale où le personnage principal retourne à l'état d'origine, dans l'attente d'un nouveau problème à résoudre. Nous pouvons prendre en exemple la série *Hawaii Five-O* (Leonard Freeman, CBS, 1968-1980) : au début de chaque épisode, le chef d'unité spéciale Steve McGarrett se voit confier une mission par le gouverneur de l'île d'Hawaï. Qu'il s'agisse d'arrêter des criminels ou des espions étrangers, l'équipe du policier réussira invariablement à ramener l'ordre, à retourner à son état initial, c'est-à-dire à attendre l'ordre de se lancer à la poursuite d'un nouvel antagoniste dans l'épisode suivant. Des épisodes qui se déroulent sur une durée de cinquante-deux minutes pour les épisodes normaux et cent-dix minutes pour les épisodes spéciaux (épisodes de mi-saison ou épisodes de fin de saison).

Le personnage principal d'une série canonique est composé de traits de caractère immuable, indiqués pour les auteurs dans la **bible**, mais aussi dans l'**épisode pilote**, et au début de chaque épisode dans le générique d'ouverture, pour les spectateurs. Ainsi, il traverse les péripéties au fil des épisodes sans en subir de réelles conséquences sur les traits de caractères établis dans la **bible**. Les seuls changements possibles pour un personnage principal viennent de raisons extradiégétiques, le départ du comédien de la série notamment. Les séries canoniques *procedurals* sont qualifiées par Esquenazi comme étant « immobiles »¹¹⁶ puisque les spectateurs pourront retrouver, à l'inverse des *anthology*, les mêmes personnages et les mêmes intrigues d'un épisode à l'autre. Un immobilisme qu'il oppose aux séries « évolutives » que nous désignerons ici comme « séries feuilletonnantes ».

Il existe également le cas particulier des séries *anthologies*, qui sont des séries canoniques où les personnages et les situations ne sont pas récurrents d'un épisode à l'autre mais qui sont empreintes d'un même type de récit, tels le fantastique pour *The Twilight Zone* ou encore les intrigues policières pour *Alfred Hitchcock Presents*.

116Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, op. cit. , p. 120

La série feuilletonnante développe des intrigues relatives aux genres policier et judiciaire, et mettant en scène plusieurs personnages récurrents dont des tranches de vie nous sont montrées (*Hill Street Blues*, Anthony Yerkovich, NBC, 1981-1987). Ces fictions sont découpées en saisons d'épisodes de cinquante-deux minutes qui, lors de leurs diffusions originales, suivent un rythme hebdomadaire rappelé diégétiquement par des épisodes faisant référence à certaines fêtes annuelles (réveillon de Noël, réveillon de la Saint-Sylvestre, *Thanksgiving*¹¹⁷, etc.). Ce rythme donne une dynamique d'évolution des rapports qu'ont les personnages entre eux, obligeant les scénaristes à définir en amont le développement des relations.

Ce format répond à un schéma narratif presque identique à celui de la série canonique, à l'exception de la troisième séquence qui ne revient pas à une situation identique à celle de la séquence initiale, mais à une situation quasi-identique. C'est cette variation de situation qui permet l'évolution entre les personnages.

La série de la quête est défini par Stéphane Benassi comme pouvant être considéré comme un sous-genre de la série feuilletonnante. Ainsi, elle répond à un schéma presque identique, à un détail près : le problème à résoudre n'est pas introduit au début de chaque épisode, mais une seule fois dans l'**épisode pilote**. Cette variation induit que la résolution du problème sera repoussée à la fin de chaque épisode pour justifier le suivant. Les différents épisodes seront composés de micro-récits lié par ce macro-récit : la quête. Cette quête est généralement une quête de vérité et/ou d'identité (exemple : *Prison Break*, Paul Scheuring, FOX, 2005-en production) débutée dans l'**épisode pilote**¹¹⁸ qui indique le début d'un récit sans fin tant que la série est en production. De plus, le personnage principal de la série basée sur une quête est susceptible d'évoluer au fur et à mesure des épisodes en fonction des épreuves traversées et des expériences qu'il en retire. L'épisode final d'une telle série peut avoir deux issues possibles : l'accomplissement de la quête ou son inaccomplissement. Cette dernière situation

117Fête familiale nord américaine qui se déroule le quatrième jeudi de novembre. Elle est souvent suivie du *black friday*, un jour de solde dans les magasins dont il peut être aussi question dans des épisodes spécifiques.

118Dans *Prison Break* : Michael Scofield apprend que son demi-frère est en prison pour un crime qu'il n'a pas commis et il décide de le faire s'évader et de découvrir qui l'a piégé en se faisant incarcérer avec lui.

maintient une tension qui pourra être exploitée dans une série *spin-off* ou même dans une œuvre sur d'autres supports : livre, film, web-série, jeux-vidéo. Ce qui sera le cas durant le « troisième âge d'or »¹¹⁹.

La *sitcom* est sans doute le format de série feuilletonnante le plus répandu et le plus populaire depuis le début des séries télévisées. Son nom vient de la contraction des deux termes *situation comedy* (comédie de situation) définissant deux traits importants du genre : la *sitcom* est une situation comique qui naît d'une nouvelle situation à chaque épisode. D'autre part la *sitcom* est généralement filmée à une caméra et dans peu de décors différents. Elle met en scène « une famille » (à prendre au sens large) composée de membres d'une même famille (*All in the Family*, *the Jeffersons*), d'un groupe d'ami (*Friends*, Martha Kaufman et David Crane, NBC, 1994-2004), etc. Les épisodes sont généralement de vingt-six minutes et le décor est semblable à une scène de théâtre dans le sens où le quatrième mur, où est placée la caméra, représente la place du public, devant lequel est parfois tournée la série. La présence de ce public est souvent rehaussée de rires enregistrés grâce aux banques de sons présentes aujourd'hui dans les logiciels de montage ou en ligne¹²⁰.

La *sitcom* repose souvent sur la règle des trois unités : unité de temps, unité d'action et unité de lieu. Elle est souvent ponctuée d'épisodes en lien avec le déroulement de l'année diégétique (*Thanksgiving* et le *Superbowl* étant des jours importants de la culture américaine, ils se retrouvent dans les *sitcoms* américaines). Le coût relativement plus faible de production d'une *sitcom*, le cachet des acteurs augmentant avec leur notoriété, elle est composée d'un plus grand nombre d'épisodes par saisons.

Le feuilleton canonique regroupe plusieurs caractéristiques : une certaine stabilité spatiale, dans un lieu ou dans un milieu particulier, et discursive. Mais des éléments tels que la temporalité (ellipse), le caractère des personnages et la narration (rebondissement), peuvent connaître des changements radicaux.

Le téléfilm par fragment et feuilleton de prestige est un format dominé par la **mini-série**. On considère comme **mini-série** un téléfilm à gros budget dont

119Un cas développé au chapitre 6.

120<http://www.universal-soundbank.com/>

l'histoire est découpée en plusieurs épisodes d'une même longueur. L'intrigue ouverte lors du premier épisode se déroule tout le long des épisodes. La différenciation entre téléfilm par fragment et feuilleton de prestige telle qu'elle est faite par Benassi, est purement sémantique et différencie les fictions comprenant entre trois et cinq épisodes et celles ayant un maximum de dix épisodes, une différenciation dont nous pouvons nous abstenir au vue des différences minimales. Ce format est spécifiquement télévisuel puisque sa diffusion nécessite un média fonctionnant sur un système de flux régulier de plusieurs heures. En effet la diffusion au cinéma d'œuvres de plus de cent vingt minutes est rare, encore plus quand celles-ci durent six ou sept heures. On peut ainsi voir un bon exemple des possibilités narratives que peut offrir ce format avec la **mini-série** *Roots* (Alex Haley, ABC, 1977) tirée du roman du même nom dont la diffusion à la télévision fut répartie en huit soirées consécutives et suivie par plus de la moitié de la population des États-Unis¹²¹. Ainsi, créer une œuvre aussi conséquente relève de la volonté d'une chaîne d'asseoir leur image de légitimité culturelle en produisant le portrait d'un personnage historique ou d'une œuvre littéraire ayant déjà une légitimité.

La saga, format démocratisé notamment par la série télévisée *Dallas* (David Jacobs, CBS, 1978-1991), est typique des années 1980 et pratiquement disparu aujourd'hui. Le récit de la saga a tendance à se rapprocher de notre temporalité par le biais d'un grand nombre d'épisodes de cinquante-deux minutes en présentant plusieurs générations d'une famille en suivant cette temporalité et en évitant au maximum les ellipses, qui nécessitent parfois de changer d'acteurs pour jouer le même personnage à des âges différents. La saga base son intrigue sur des rebondissements déplaçant au fur et à mesure la résolution du récit en utilisant un format feuilletonnant, mais son aspect sériel est soutenu par la récurrence de certaines situations d'un épisode à l'autre et la tendance à résoudre plusieurs micro-récits dans le même épisode.

Les soap opera, sont à l'origine des fictions qui étaient produites par de grandes marques, avant que cela ne soit interdit par la loi. Ce financement donna

¹²¹ Win Fanning, "'Roots' Rating Dips", *On the Air*, *Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, 28 février 1979, <https://news.google.com/newspapers?id=MkwNAAAAIIBAJ&sjid=OG0DAAAAIIBAJ&dq=roots%20the%20next%20generations%20ratings&pg=4905%2C3529170>, consulté en ligne le 14/03/2017.

aux fictions diffusées en journée et destinées aux ménagères le nom de *soap opera*. La caractéristique influant le format du *soap opera* est la notion de rythme continu et ininterrompu de répétitions de situations dans chaque épisode quotidien. Le *soap opera* est le format le plus abouti dans la direction d'une fin inatteignable, puisque les personnages et les intrigues n'évoluent que de quelques minutes par jours en développant des micro-récits concentriques s'auto-alimentant les uns les autres¹²². Les épisodes de ce type de fiction sérielle présentent l'évolution relationnelle d'un groupe de personnages qui se voient confrontés à une évolution lente et à des intrigues (micro-récits) qui se répètent dans leur structure et qui s'achèvent par une résolution en fin d'épisode. Le degré de sérialité y est plus important que dans la saga. Ces formats varient du *soap opera* dans les thèmes abordés, mais ils en restent très proches formellement. La place du texte y est très importante, dans une logique « d'économie d'action »¹²³. Il est ainsi moins coûteux de faire un dialogue entre des personnages, que de tourner ces actions avec des décors et des acteurs. La mise en scène peut rappeler une mise en scène théâtrale où les caméras sont posées comme des spectateurs derrière le quatrième mur, mais comme l'écrivent Jost et Leblanc : « les lieux de la fiction ne sont pas de simples plateaux à trois murs sur lesquels évolueraient des personnages, ils sont construits par le montage, même si celui-ci est réduit à un éternel champ-contrechamp »¹²⁴. L'intrigue ne développe que peu de récits différents, mais dans une logique poussée de la répétition.

Conclusion du chapitre :

Ainsi, entre les décennies 1950 et 1980, la télévision a évolué d'un média émergeant diffusant des adaptations d'autres médias dominants (comme la radio), à un média de masse à part entière, voire dominant, pour lequel ont été développées des fictions sérielles, aux formats spécifiques, par l'industrie télévisuelle

122On observe des variations, la *telenovela*, développée en Amérique du Sud, le *téléroman*, développé au Canada, et le feuilleton de groupe, tel *Sous le Soleil* (Olivier Brémond et Pascal Breton, TF1, 1996-2008), sont des séries composées de nombreux épisodes de vingt-six minutes, diffusés quotidiennement en semaine

123François Jost et Gérard Leblanc, *La télévision française au jour le jour*, Les télévisions dans le monde (coll.), Institut National de l'Audiovisuel, anthropos, Paris, 1994, p. 123

124François Jost et Gérard Leblanc, *La télévision française au jour le jour*, (Coll.) Les télévisions dans le monde, Anthropos, INA, Paris, 1994, p. 91

étasunienne qui l'a financé. La progressive apparition d'un nombre plus important de chaînes a poussé les productions à diversifier les fictions sérielles.

Ces fictions sérielles ont connu différents formats. Ces formats ont évolué, menant à l'émergence de formats de diffusion et de narration se focalisant sur une ou plusieurs trames à suivre pendant plusieurs épisodes. Les séries canoniques se focalisent sur une intrigue à résoudre pour chaque épisode. Les séries feuilletonnantes déroulent une intrigue à l'échelle d'une saison ou de toute la série, progressant en parallèle des intrigues de chaque épisodes. Les feuilletons sérialisant repoussent au maximum la résolution de toute intrigue. Enfin, le feuilleton canonique se déroule comme un très long métrage, avec une intrigue bouclée en un nombre d'épisodes précis. Certains de ces formats mettent en avant des raisons pour que les spectateurs, qui souhaitent connaître le dénouement de l'intrigue, enchaînent les épisodes d'une même série télévisée. La période s'étalant de 1940 à 1980 voit changer l'industrie télévisuelle étasunienne. La télévision, lorsqu'elle devient un média de masse, passe d'une situation oligarchique où les formats admis, qui découlent de la radio, ne sont pas remis en question, à une période d'éclatement de la demande qui induit de l'industrie un changement dans l'attractivité qu'elle doit développer pour garder ses spectateurs. Différents formats, pour toucher différents publics et proposer aux annonceurs différentes visibilitées pour différents produits.

L'émergence des formats de série télévisée poussant les spectateurs à en « vouloir toujours plus » peut donc aussi être pensée comme étant une conséquence de la multiplication de l'offre qui apparaît durant les années 1980 et 1990. Une nouvelle offre apparaît alors. Elle se concentre sur différents types de spectateurs spécifiques en créant des séries de niches avec l'émergence d'une organisation du travail d'écriture plaçant la cohérence en son centre, grâce au *showrunner*.

Chapitre 3 : Le « deuxième âge d'or » : l'émergence du *showrunner*, des séries de « niches » et du visionnage personnel.

Le «deuxième âge d'or » est au cœur des changements récents qu'ont connu la narration et l'industrie télévisuelle. Ces changements ont été caractérisés par une démocratisation des moyens de diffusion et de réception : le nombre de chaînes de télévisions a été démultiplié et par conséquent les spectateurs ont eu plus de choix dans l'offre qui leur était proposée. Une étape important a consisté à confier la conception d'une série télévisée à un groupe de scénaristes supervisés par un scénariste en chef garant de la cohérence des œuvres : le *showrunner*.

Pour attirer de nouveaux spectateurs, les chaînes ont pris des risques et ont créé des séries télévisées portant sur un contenu narratif sortant de l'ordinaire et correspondant à une part restreinte et plus ciblée de la population. Cette nouvelle organisation remet donc en cause le « *least objectionable program* » du « premier âge d'or » et les formats des séries télévisées. Cette dynamique fut également accentuée par l'apparition des premiers dispositifs de visionnage personnel des séries télévisées.

I-3-1 : Chaînes à péage, magnétoscopes et paiement à la séance : la multiplication des supports de diffusions (1980-1990).

Les supports de diffusion ont beaucoup évolué depuis la massification du média télévision, surtout en ce qui concerne la diffusion des séries télévisées.

Ainsi, dès les années 1950, les réseaux câblés aux États-Unis permirent de distribuer les images de la télévision. Ces réseaux permirent de transmettre des images en conservant une qualité maximale dans des zones que les ondes ne pouvaient pas atteindre (fond d'une vallée, etc.) ou mal desservies (grandes villes avec beaucoup d'interférence), mais ils permirent aussi de transmettre un plus grand nombre de stations (196 en 1977, 444 en 1987)¹²⁵. Cette multiplication des stations, accompagnée de l'augmentation des postes de télévision, ouvrit le marché

125 Claude-Jean Bertrand, *Les États-Unis et leur télévision*, op. cit., pp. 81-82

des réseaux de câblage qui passèrent de 640 en 1960 à 8400 en 1988 : donnant à 80% des foyers étasuniens la possibilité de se raccorder à leur système¹²⁶. Les abonnés pouvaient alors, et peuvent toujours¹²⁷, souscrire à trois services du câble : le *basic cable* (câble basique), l'*expanded basic cable* (câble basique enrichi) et le *pay cable* (câble à péage)¹²⁸. En moyenne, les services du câble peuvent distribuer 54 canaux¹²⁹. L'augmentation des différents supports mit progressivement fin à l'oligarchie des *networks* : « En 1983, 40% des foyers sont câblés et 90% en 1990. L'audience des grands réseaux chute pour passer de 94% en 1975 à 67% en 1990 »¹³⁰. C'est en raison de cet éparpillement des audiences que les *networks* et les chaînes câblés cherchent à créer du contenu exclusif, notamment en terme de séries télévisées.

Une partie des usagers des États-Unis préfèrent se brancher sur des antennes de satellites captant les signaux en provenance directe des serveurs du câble et ne passant pas par un intermédiaire pour capter les programmes diffusés. Installer une antenne personnelle est légale depuis 1979 et la nouvelle réglementation de la *FCC*¹³¹. Avec les avancées technologiques, la taille et le prix des antennes personnelles se sont réduits, permettant aux usagers de ne pas subir le coût exorbitant pour des zones non couvertes par les entreprises du câble : « Pour \$ 2000, on pouvait en 1988 se faire installer une antenne s'orientant automatiquement vers les divers satellites. On avait ainsi accès aux 277 [canaux] dédiés à la télévision sur 19 satellites à petite puissance (...) ce à quoi on peut ajouter les satellites mexicains et canadiens »¹³².

Le câble basique inclut la retransmission des stations de télévision locales, ainsi que celle des trois grands *networks*, de la télévision publique (*PBS* et chaînes éducatives) et la *FOX*¹³³. Le basique enrichi permet d'avoir accès à entre trente et

126 *Ibid*, p. 82

127 Xfinity est une compagnie étasunienne distribuant un accès au câble, "What's the Difference Between Limited Basic and Expanded Basic Cable", *Xfinity*, <https://www.xfinity.com/support/cable-tv/difference-between-limited-basic-and-expanded-basic-cable/>, consulté le 22/03/2017.

128 Claude-Jean Bertrand, *Les États-Unis et leur télévision*, op. cit., p. 84

129 *Ibid*

130 Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, op.cit., p. 8

131 *Ibid*, p. 89

132 Claude-Jean Bertrand, *Les États-Unis et leur télévision*, op. cit., p. 90

133 "What's the Difference Between Limited Basic and Expanded Basic Cable", *Xfinity*, op. cit. , consulté le 22/03/2017.

cinquante chaînes, incluant les autres chaînes du groupe d'*ABC* (*ABC Family Channel*, *ESPN*, etc.) ou encore celles du groupe de la *FOX* (*FOX News*, *FX*, etc.)¹³⁴. Le câble à péage, quant à lui, est né en 1975, lorsque *Home Box Office* lança son service de distribution de programmes par satellite¹³⁵, ce service permet un important gain financier, puisque leur prix vient s'ajouter à ceux des abonnements au câble basique et basique enrichi. Ces chaînes sont donc directement financées par l'utilisateur et non pas par les revenus publicitaires¹³⁶ : donnant une plus grande liberté de ton aux programmes diffusés. L'exploitation de cette liberté de ton a commencé dans les années 1990.

Ces chaînes du câble sont distribuées par des serveurs qui ont peu à peu remplacés l'installation locale des réseaux. En effet, lorsque le réseau n'effectuait qu'un rôle de relais des stations locales l'entreprise pouvait rester d'une taille modeste, mais lorsque les réseaux ont commencé à devoir importer un plus grand nombre de programmes découlant d'une multiplication des chaînes, des groupes de réseaux sont apparus : les *multiple system operators*¹³⁷. Les *MSO* par leur regroupement de moyens, ont permis d'assurer le financement d'infrastructures et de programmes qu'ils peuvent distribuer prioritairement : la chaîne **HBO** est, par exemple, liée au *MSO ATC* car appartenant au groupe *Time Inc.*, coproduisait environ 200 films chaque année à la fin de la décennie 1980¹³⁸.

134 Liste des chaînes disponible par le service Comcast, Rapport du comité du câble de la ville de Fremont au New Hampshire (États-Unis), http://fremont.nh.gov/Pages/FremontNH_Bcomm/Cable/CAB09contrExhibit1.pdf, consulté le 23/03/2017.

135 Claude-Jean Bertrand, *Les États-Unis et leur télévision*, op. cit., p. 87

136 *Ibid*, p. 118

137 *Ibid*, p. 115

138 *Ibid*, pp. 116-117

SERVEUR nombre d'abonnés	Propriétaire, siège et date de lancement	PROGRAMMES
HBO 16,5 millions	<i>Time Inc</i> New-York, juillet 1972	Films, variétés, sports, <i>specials</i> , documentaires, émissions pour enfants (crypté)
<i>SHOWTIME</i> 6,1 millions	<i>Viacom</i> New-York, juillet 1980	Films, variétés, <i>specials</i> , comédies, adaptation de grands spectacles de Broadway (crypté)
<i>CINEMAX</i> 5,1 millions	<i>Time Inc</i> New-York, août 1980	Films, comédies, <i>specials</i> , musique (crypté)
<i>THE DISNEY</i> <i>CHANNEL</i> 4 millions	<i>WALT DISNEY Co</i> Burbank, Californie, avril 1983	Films inédits, <i>specials</i> , séries, films classiques de Hollywood et dessins animés de Walt Disney
<i>THE MOVIE</i> <i>CHANNEL</i> 2,5 millions	<i>Viacom</i> New-York, décembre 1980	Films de cinéma (crypté)
<i>THE PLAYBOY</i> 0,5 million	<i>Playboy Entreprises</i> Los Angeles, novembre 1982	70% d'émissions inédites, comédies, musiques, <i>talk</i> <i>show</i> , 30% de films acquis.

Serveurs du câble à péage (1989)¹³⁹

¹³⁹*Channels Fieldguide*, 1989, dans Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit. , p. 120

Le système par câble connu un nouveau succès puisqu'il augmenta son nombre d'abonnés, en passant de 8 millions en 1972 à 28 millions en 1978¹⁴⁰. Ce succès est toutefois à relativiser, le déclin progressif de la chaîne **HBO**, qui lui avait vu perdre 18% de ses souscripteurs en 1984 entre autre, ne lui faisait représenter plus que 49,5% du marché en 1985¹⁴¹. L'augmentation du nombre de chaînes visibles sur le câble basique, la généralisation du magnétoscope et du système de paiement à la séance (*pay per view*) fit baisser le nombre d'abonnés de ces chaînes financées directement par l'utilisateur¹⁴².

Ainsi, le nombre de magnétoscopes en circulation a connu une augmentation exponentielle. S'ils étaient présents dans 200 000 foyers étasuniens en 1978, ils étaient 50 millions à en disposer en 1988, dont 50% en possédaient plus d'un¹⁴³. Le magnétoscope a eu deux fonctions : sa possibilité permis d'une part d'enregistrer des programmes diffusés pour les regarder plus tard et d'autre part d'acheter des copies des programmes diffusés en salle et à la télévision sur des supports **VHS**. La **VHS** (*Video Home System*) désigne une norme d'enregistrement de signaux vidéos sur bande magnétique. Les cassette **VHS** ont donc pu être vendues vierges ou préenregistrées. Grâce notamment à la baisse du prix des magnétoscopes dans les années 1980 et donc à la démocratisation du média, la télévision perdit la maîtrise sur la diffusion et la rediffusion des œuvres. Ainsi, entre 1980 et 1988, le nombre de foyers américains possédant un magnétoscope est passé de 2,4% à 60%¹⁴⁴. Cette démocratisation des cassettes **VHS** a aussi permis par le développement de la location de vidéos. En effet, aux États-Unis, les majors hollywoodiens ne souhaitant pas voir réduire le marché des ventes de droits d'exploitations en salle et à la télévision, décidèrent de fixer un prix élevé pour les cassettes préenregistrées, causant le développement du marché de la location (l'entreprise **Netflix**, dont nous parlerons plus loin, est un acteur de ce marché

140 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit. , p. 120

141 Jacques Mousseau, "la télévision aux USA", *Communication et langages*, op. cit. , p. 110

142 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit., p. 119

143 *Ibid*, p. 94

144 Andrew Yarrow, "The Media Business; pay-per-view television is ready to takeoff", *The New York Times*, publié le 14 novembre 1988, <http://www.nytimes.com/1988/11/14/business/the-media-business-pay-per-view-television-is-ready-for-takeoff.html>, consulté le 22/03/17

depuis 1997) et aidant de même à l'émergence d'un cinéma de niche (films indépendants, films d'horreur, etc.) que certains distributeurs pré-achètent pour garnir leurs catalogues¹⁴⁵ :

« En 1987, 65 millions de cassettes enregistrées ont été vendues et 3,3 milliards louées dans près de 25 000 lieux, boutiques ou supermarchés. À partir de 1985, il y avait autant de loueurs que de cinémas (...) Mais le magnétoscope a des attraits supplémentaires, comme la possibilité de se débarrasser des publicités »¹⁴⁶.

À partir de cette époque commence à se développer une copie illégale massive des œuvres, puisque dans le commerce se trouve des cassettes vierges sur lesquelles les spectateurs peuvent enregistrer des films et des émissions passant à la télévision (la *VHS* pouvant, dans sa version standard, contenir 120 minutes de vidéo) permettant, comme nous l'avons vu plus haut, de visionner des programmes à des heures autres que celles de leur diffusion, de visionner un programme à son propre rythme, mais aussi d'en faire une copie. Ainsi, dès 1985 l'entreprise de production de *VHS*, *Macrovision*, a placé une protection pour contrer les copies illégales : une *VHS* copiée à partir d'une autre *VHS* contiendra tous les éléments permettant de lire une vidéo auxquels s'ajoute un signal, n'apparaissant pas sur la *VHS* originale, mais faisant une distorsion de l'image de la copie¹⁴⁷. Pour permettre un accès moins coûteux, mais toujours légal, des magasins de locations de *VHS* sont apparus dès la fin des années 1980 pour permettre aux spectateurs d'avoir accès à une plus grande quantité d'œuvres à moindre frais.

Ces services de locations permettant un accès personnalisé aux œuvres, se détachant du flux télévisuel, fut cependant concurrencé par le système de paiement à la séance (*pay-per-view*). En effet, le paiement à la séance, qui a d'abord subi les affres d'une technologie « peu fiable » dans les années 1980, a peu à peu conquis une partie des spectateurs dont le matériel permettait de recevoir un programme

145 Le cas de *Platoon* (1986) d'Oliver Stone, financé en partie par son distributeur vidéo Vestron Video. Frederick Wasser, *Veni, Vidi, Video : The Hollywood Empire and the VCR*, Austin TX, University of Texas Press, 2001, p. 129.

146 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit., pp. 94-95

147 "How does copy protection on a video tape work?", *Howstuffworks.com*, publié le 01/04/2000, <http://electronics.howstuffworks.com/question313.htm>, consulté le 23/03/17.

par satellite, que les spectateurs auront préalablement commandé par téléphone : ainsi ils ne payent que cette « séance »¹⁴⁸, cet accès au programme. Pour l'ancien président de **HBO**, James Heyworth, ce système était le plus adéquat pour la première diffusion d'un événement majeur, le paiement à la séance ayant beaucoup servi pour les retransmissions sportives, ou pour de la première diffusion d'un film¹⁴⁹. La chronologie de diffusion des créations étant fixées par les studios, la solution la plus rentable sera la suivante : la sortie en salle, le paiement à la séance, puis la diffusion sur les chaînes du câble et en **VHS** et enfin dans une version parfois remontée sur les **networks** (à cause des règles de diffusion plus strictes).

L'alternative à la location qu'était le paiement à la séance comme accès personnalisé aux œuvres connut un nouvel essor avec l'émergence des technologies numériques : reprenant un mécanisme similaire, la **vidéo à la demande** et le visionnage en flux (légal et illégal) concurrencèrent directement l'évolution de la **VHS** dans les foyers américains : le **DVD**.

I-3-2 : L'émergence du rôle de showrunner dans les années 1980 : le renouveau dans la production.

En général créateur du programme, mais pas toujours¹⁵⁰, et anciennement crédité sous du titre de producteur délégué ou exécutif, il est le scénariste en chef de la salle d'écriture (*writer's room*) dans laquelle les idées scénaristiques émergent. Son titre vient du besoin de le distinguer des différents types d'auteurs intervenant dans une production télévisée étasunienne : *producer, executive producer, co-executive producer, supervising producer, consulting producer, line producer, associate producer, coordinating producer, etc.*¹⁵¹

Le rôle du **showrunner** est de veiller à la cohérence et à l'homogénéité des épisodes en supervisant le travail des scénaristes (qui peuvent parfois être plus

148 Claude-Jean Bertrand, *Les Etats-Unis et leur télévision*, op. cit., pp. 87-88

149 Andrew Yarrow, "The Media Business; pay-per-view television is ready to takeoff", *The New York Times*, publié le 14 novembre 1988, <http://www.nytimes.com/1988/11/14/business/the-media-business-pay-per-view-television-is-ready-for-takeoff.html>, consulté le 22/03/17

150 La série *Lost* (ABC, 2004-2010) a été créée par J.J. Abrams, mais ses **showrunners** sont Jeffrey Lieber et Damon Lindelof.

d'une dizaine). Il doit aussi coordonner le travail de ses collaborateurs (techniciens, acteurs, etc.) et peut aussi faire le lien avec les diffuseurs et les distributeurs comme un producteur délégué. Enfin, lors des cérémonies qui récompensent les séries télévisées, il est, à l'instar du producteur pour les *Academy Awards*, la personne qui se déplace pour recevoir un prix félicitant la série dans son ensemble. Il représente donc le lien entre production, écriture et réalisation des séries télévisées.

Les prémices d'un tel rôle, apparaissent avec la série télévisée *Hill Street Blues* (Anthony Yerkovich, *NBC*, 1981-1987), d'après Jeff Melvoin son producteur, lorsque la production décide de ne pas employer des scénaristes en free-lance, mais des scénaristes recrutés sur le long terme par la chaîne pour garder une vision cohérente entre les épisodes. Lorsque les productions commencèrent à donner plus de responsabilité aux scénaristes, leur titre évolua vers « *writer-executive producer* »¹⁵²(auteur-producteur délégué). Dans le cas de *Hill Street Blues*, la production fait appelle à Steven Bochco, un vétérinaire des séries télévisées, puisqu'il signe par exemple plusieurs épisodes de *The Invisible Man* (Harve Bennett, Steve Bochco, *NBC*, 1975-1976).

Le *showrunner* lors des phases d'écriture, réunit les scénaristes embauchés pour écrire la série dans une salle, la *writers' room*, dans laquelle certaines conditions semblent obligatoirement être réunies : une table de conférence couverte des scénarios et de friandises, sur les murs, des tableaux couverts des

151Producteur ; producteur délégué, il peut être le showrunner de la série ou le scénariste le plus prolifique de la série ; co-producteur délégué, scénariste chevronné qui dirige une partie de l'équipe de la série ; les *supervising producers* peuvent être des réalisateurs ou des scénaristes participant au processus de création ; producteur consultant ayant eu un rôle important dans la création de la série et qui est parfois rappelé dans la *writers' room* ; les *line producers* sont les personnels supervisant les ressources humaines et financières d'une série ; Les *associate producers* sont servent aux besoins du showrunner ; les *coordinating producers* travaillent en simultanés sur plusieurs séries et accordent les emplois du temps.

Amandine Prié, "Dans *Showrunners*, ceux qui les séries se confient", *Des séries... et des hommes, Blogs, Libération*, mis en ligne le 17/03/2011,

<http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2011/03/17/showrunners/>, consulté le 07/01/2016

Benjamin Champion, "Mais qui sont donc tous ces gens au générique?", *Des séries... et des hommes, Blogs, Libération*, mis en ligne le 17/03/2011,

<http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2010/10/28/producers-mais-qui-sont-donc-tous-ces-gens-/>, consulté le 07/01/2016

152Cindy Y. Hong, "When did people start saying « Showrunner »?", *Slate*, mis en ligne le 14/10/2011,

http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html, consulté le 15/02/2016

différentes idées qui ont émergé durant les sessions d'écritures précédentes, un tableau blanc séparé en autant de colonnes qu'il y a d'épisodes et en autant de lignes qu'il y a de personnages à faire évoluer durant les **arcs narratifs** de la saison en cours¹⁵³. Un guide pour les personnes ayant l'ambition d'écrire pour la télévision aux États-Unis se trouve sur le site internet de la *Writers' Guild of America* : il se compose de quatre chapitres, chacun détaillant les différentes étapes de la hiérarchie des auteurs de télévision : le scénariste en free-lance, le *staff writer* et *story editor*, le *writer-producer* et enfin l'*executive producer* ou *showrunner*¹⁵⁴. Le travail du *showrunner* y est expliqué ainsi : il est en charge de la pré-production, de la production et de la post-production, tout en gardant à l'esprit que la tâche primordiale de la fonction est de livrer des scénarii de qualité et à l'heure, voire même en avance, à l'équipe technique. Des conseils de *management* sont aussi inscrits pour encadrer l'équipe de scénaristes qu'il aura engagé : être gentil et les remercier de leur travail et au cas où ils auraient fait des erreurs, les protéger. Les auteurs de la plaquette poussent aussi les *showrunners* à se placer en tant que mentor pour les membres de l'équipe et à s'attribuer le mérite d'une réussite commune¹⁵⁵.

Nous pouvons ainsi voir la place primordiale qu'occupe le *showrunner*, spécialement du point de vue de la profession : toutes les idées germant dans la *writers' room*, qu'elles concernent les développements des histoires racontées ou des personnages, seront attribuées en fin de compte au seul maître à bord.

Cette plus grande place conférée à la cohérence des œuvres peut s'expliquer comme étant liée à la multiplication des chaînes de télévision et de l'éparpillement des audiences. En effet, le rôle des chaînes de télévisions étant toujours de faire rester leurs publics devant leurs programmes, il est important de proposer des œuvres sortant de l'ordinaire et dont la qualité narrative est supérieure. Cette dynamique que nous verrons se développera tout au long de la décennie 1990, compte-tenu de l'augmentation des séries télévisées s'adressant à une part spécifique de la population.

153Brett Martin, *Des hommes tourmentés*, op. cit. , p. 118

154Site internet de la *Writers guild of America, west*, <http://www.wga.org/content/default.aspx?id=156>

155Site internet de la *Writers guild of America, west*, http://www.wga.org/uploadedFiles/writers_resources/ep4.pdf

I-3-3 : Les années 1990 : l'essor de séries télévisées « de niches » et des feuilletons sérialisant.

À partir des années 1990, les *networks* achètent ou créent leurs chaînes du câble, telle la *FOX* qui inaugure la chaîne *FX* en 1994. La *FOX* naît de la collaboration entre Barry Diller (ancien de chez *ABC* et de la *Paramount*) et de Rupert Murdoch qui achètent progressivement l'infrastructure nécessaire pour couvrir une majorité du territoire¹⁵⁶. Avec l'introduction aux spectateurs du *prime time* de la *sitcom* *Married... with Children* (Ron Leavitt, *FOX*, 1987-1997) en 1987, la chaîne s'impose comme le quatrième *network*. En développant des séries télévisées s'adressant directement à une branche particulière de l'audimat¹⁵⁷, telles *21 Jump Street* (Stephen J. Cannell et Patrick Hasburgh, *FOX*, 1987-1991) et *The Simpsons* (Matt Groenig, 1989-en production, elle surfe sur une segmentation croissante de l'audimat et profite de la multiplication des télévisions par foyer depuis 1975¹⁵⁸. Des chaînes hertziennes, telle que la *CW*, orientent leur séries vers un public plus jeunes avec des *teen dramas*, par exemple : *Buffy the Vampire Slayer*, Joss Whedon, *CW*, 1997-2003.

De même, la *FOX* et ses filières *FX* et *FOX News* s'orientent vers un public à la fois jeune et libéral pour une partie des programmes, avec des *sitcoms* pour adolescents (*Parker Lewis can't lose*, Clyde Philips et Lon Diamond, *FOX*, 1990-1993), des *soap operas* (*Beverly Hills 90210*, Darren Star, *FOX*, 1990-2000), des séries d'actions (*The Shield*, Shawn Ryan, *FX*, 2002-2008) ou encore avec des programmes orientés vers une audience conservatrices avec des *talk-shows* comme *The O'Reilly Factor* (anciennement *The O'Reilly Report*, Bill O'Reilly, *Fox News*, 1996-2017). Les *networks* originaux tentent quant à eux de cerner des audiences plus spécifiques, avec des *black sitcoms* (*Fresh prince of Bel-Air*, Andy Borowitz et Susan Borowitz, *NBC*, 1990-1996) ou d'autres *teen dramas* (*Freaks and Geeks*, Paul Feig, *NBC*, 1999-2000).

156Robert J Thomson, television second golden age p. 304

157Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, op. cit. , p. 38

158En 1975, 57% des foyers américains possèdent un poste de télévision et 32% en possèdent deux. En 2009, 82% des foyers américains possèdent au moins deux postes de télévision. "More than half the homes in U.S. Have three or more Tvs", *Nielsen*, mis en ligne le 20/07/2009, <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2009/more-than-half-the-homes-in-us-have-three-or-more-tvs.html>, consulté le 18/02/2016

Tandis que les *sitcoms* gardent une narration classique, respectant la règle des trois unités, les *dramas* passant en *prime time*, à l'instar de *Buffy the Vampire Slayer* utilisent à la fois les codes des séries canoniques en montrant un monstre par épisode que l'héroïne devra détruire, mais en y instillant également une dimension feuilletonnante de plus en plus importante. La destruction d'un antagoniste plus imposant que les autres (contrôlant généralement les antagonistes rencontrés durant l'arc) et les tribulations du groupe d'adolescents auquel appartient le personnage éponyme rythmeront également les saisons. Cet entremêlement des tons s'observe dès son générique d'ouverture. En effet, il s'ouvre sur quatre notes d'orgues soutenues par un hurlement de loup, plaçant la fiction dans un monde où le surnaturel jouera une place importante ; des notes jouées par un orgue qui se font remplacer par le son de guitares électriques tandis que les personnages nous sont présentés un par un via leurs acteurs, comme dans un générique de *sitcom* classique¹⁵⁹.

Cet entremêlement des formats des séries canoniques et des feuilletons canoniques débouche sur un format que Benassi appelle « feuilleton sérialisant ». Le récit du feuilleton sérialisant regroupe souvent deux micro-récits qui s'entremêlent impliquant alternativement un ou plusieurs personnages. Ainsi, il suit souvent l'évolution progressive des personnages principaux de la communauté représentée, telles que les médecins de Chicago dans *ER* (Michael Crichton, NBC, 1994-2009) et la mafia italo-américaine du New-Jersey dans *The Sopranos* (David Chase, *HBO*, 1999-2007). L'aspect sériel de ce format est donné par le développement de micro-récit dans chaque épisode et le découpage en saison qui fait ressurgir un bloc pouvant être assimilé à un épisode géant. La diffusion hebdomadaire d'épisode, de cinquante-deux minutes, de saison annuelle, est soutenue par la présence des célébrations rythmant l'année des spectateurs aussi bien que celle des protagonistes. La mise en feuilleton repose ainsi sur le développement d'un, ou plusieurs, **arcs narratifs** (au cœur du « troisième âge d'or ») : une intrigue sous-tendue tout au long de la saison qui pourra être résolue à la fin de cette saison, ou pour certaines fictions récentes, au milieu de la saison.

159 Mathieu Pierre "Des liens étroits entre narration et musique dans *Buffy the Vampire Slayer* de Joss Whedon", Cécile Carayol et Jérôme Rossi (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 183-196

Chaque intrigue développée dans un épisode aura des conséquences dans le suivant. L'exemple le plus flagrant serait sans doute la série *24* (Joel Surnow, Robert Cochran, FOX, 2001-2014) dont chaque épisode représente une heure de diégèse et chaque saison en représente une journée. Les différents arcs narratifs y sont réunis par l'utilisation d'un *split screen* avec en son centre le défilement d'une horloge.

La chaîne **HBO**, par la volonté de son PDG et ancien directeur des programmes Chris Albrecht, lance le troisième tournant de l'histoire des séries télévisées américaines qui débute exclusivement sur la chaîne du câble **HBO**. Ainsi, les chaînes du câble n'étant pas soumises aux mêmes réglementations de la *Federal Communications Commission* que les *networks*, celles-ci peuvent se permettre de briser les tabous d'alors : le langage obscène et la nudité. De plus, étant une chaîne câblée, **HBO** n'a pas à se soustraire aux coupures publicitaires et permet donc aux auteurs de ses séries une plus grande liberté pour fidéliser le spectateur sur un contenu narratif plus poussé et moins axé sur la réplique pré-publicitaire sensée faire rester le téléspectateur¹⁶⁰. Le premier exemple de ce changement est la série *Dream On* (1990-1996) créée par Martha Kaufman et David Crane (créateurs de la série *Friends*, NBC, 1994-2004). Cette série s'adresse directement au public cible de la chaîne en mettant en scène un quarantenaire ayant grandi devant les programmes de la télévision à partir des années 1950. Les pensées du héros, Martin Tupper, sont illustrées par des extraits de films et de séries télévisées ayant été diffusés durant son enfance.

À partir du succès de cette création originale et politiquement incorrecte produite par **HBO**, ses président-directeur général et vice-président décident de lancer la production de plusieurs autres séries en les confiant à des auteurs ayant fait leurs preuves la décennie précédente. C'est ainsi que le titre « *showrunner* » prit la place qu'il connaît aujourd'hui.

¹⁶⁰Une étude datant de 2009 calcule qu'en moyenne sur une heure de programme en *prime time*, 21 minutes et 51 secondes sont allouées à du contenu publicitaire. TNS Media Intelligence, "average hour-long tv show is 36% commercials", *Marketing Sharts*, mis en ligne le 07/05/2009, <http://www.marketingcharts.com/television/average-hour-long-show-is-36-commercials-9002/>, consulté le 13/03/2016

Ces auteurs sont, pour la plupart, inspirés artistiquement par le « Nouvel Hollywood ». Il est admis communément que ce courant cinématographique allant de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) à *Heaven's Gate* (Michael Cimino, 1980) et a remis en cause les tabous hollywoodiens, grâce notamment à l'abrogation du code Hays en 1966¹⁶¹. Jean-Baptiste Thoret définit des traits communs qui lient l'ensemble des films de cette période :

« un doute sur les motivations des personnages et partant, un jugement moral (souvent) relégué au second plan ; une sympathie pour les marginaux ; un rapport frontal au sexe et à la violence ; un scepticisme chronique à l'égard de toute forme d'autorité ; [...] un goût pour la relecture et la déconstruction critiques des genres ; enfin une volonté de substituer à l'horizon artificiel du cinéma hollywoodien et des réponses qu'il apporte, la beauté d'un parcours incertain qui s'achève par une série de questions ouvertes à l'intelligence du spectateur. »¹⁶²

La volonté d'auteurs de créer des œuvres intelligentes, réalistes et complexes reste le fondement de cette période et c'est avec cette motivation là que beaucoup de *showrunner* des années 1990-2000 commencent à travailler. Les séries d'alors s'orientent vers le *drama* réaliste, comme « une véritable caisse de résonance des débats légaux et éthiques qui agitent la société américaine »¹⁶³.

Tom Fontana créa la série télévisée *Oz* en 1997 après avoir débuté son travail de scénariste de série télévisée durant le deuxième « âge d'or » en écrivant pour la série *Hopital St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988) qui montre une attaché particulière aux recherches du milieu médical. La série télévisée *Oz*, première production intégralement financée par *HBO*¹⁶⁴, raconte le quotidien d'une prison en en faisant un microcosme des luttes raciales aux États-Unis : chaque groupe social est représenté par le biais de son aspect le moins viable (les dealers de drogue des minorités ethniques, les néo-nazis blancs, les mafieux italo-américains,

161 Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Paris, le cherche midi, "Point", 2002

162 Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p.27

163 Marjolaine Boutet, "Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines", *Revue de recherche en civilisation américaine*, op. cit.

164 Nils C. Ahl et Benjamin Fau, "93-Dallas", *Les 101 meilleures séries télévisées*, op. cit. , p.117

les prêcheurs islamistes radicaux, les gardiens blancs névrosés, etc.). Le style de la série oscille entre un réalisme, presque naturaliste, des différents types de personnages et de situations que peuvent traverser les prisons américaines (pays qui compte le plus d'incarcérés par habitant¹⁶⁵), et un style de mise en scène particulier : chaque épisode s'ouvre sur le personnage d'Augustus Hill, dealer en fauteuil roulant, nous annonçant face caméra le thème abordé par l'épisode, tel un récitant de tragédie antique, mais dans laquelle aucune purgation des sentiments est de mise. Tom Fontana explique la démarche de la chaîne en relatant une discussion entre lui et Chris Albrecht :

« Chris m'a dit : "ça ne m'intéresse pas que les personnages soient sympathiques tant qu'ils sont intéressants, dit Fontana". Et il m'a demandé : "qu'elle est la chose que tu as toujours rêvé de faire dans un **pilote** de série télévisée que tu n'as jamais laissé faire ?" Et j'ai dit : "tuer le personnage principal". Et il m'a répondu : "J'aime ça ! Fais-le !" »¹⁶⁶.

Comme de raison, aucun personnage n'a le rôle principal au-delà de quelques épisodes et régulièrement ces personnages quittent la diégèse en mourant : posant la question de la continuité entre les épisodes, une question cruciale pour les séries télévisées¹⁶⁷, qui ici est réglée par l'aspect choral de l'intrigue. Parfois insoutenable, la série est consacrée par les critiques et les auteurs (Fontana notamment) par leurs pairs : on notera la nomination du *shorwunner* en 2000 par la *Writers Guild of America*, le syndicat des scénaristes américains. Cette série est le premier jalon du ton réaliste et grave qui sera la marque des *dramas* du « troisième âge d'or ».

HBO se spécialise alors vers des séries mettant en scène la figure de l'**antihéros** : souvent odieux, toujours névrosés. Le meilleur exemple étant le personnage de Tony Sopranos qui est le premier personnage principal de série

165"Plus d'un adulte sur 100 en prison aux Etats-Unis", *L'Express*, publié le 29/02/2008
http://www.lexpress.fr/actualite/monde/plus-d-un-adulte-sur-100-en-prison-aux-etats-unis_470639.html, consulté le 25/03/2016

166Alan Spinwall, *Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, New-York, Simon & Schuster, 2013, p. 21

167Marjolaine Boutet, "Les séries françaises, entre répétition et réinvention", *Les séries télé pour les nuls*, op. cit., pp 221-222

télévisée à commettre un meurtre prémédité et de sang froid à l'écran (*The Sopranos*, saison 1, épisode 5 : *College*), tout en se rendant régulièrement chez sa psychiatre (« l'homme assailli par le monde moderne »¹⁶⁸, tel que le définit Brett Martin).

Conclusion du chapitre :

Le « deuxième âge d'or » a ainsi délimité la période durant laquelle l'industrie télévisuelle étasunienne a connu une évolution importante. D'un oligopole composé de trois grandes chaînes, ce secteur a évolué avec l'augmentation du nombre de chaînes accessible par les spectateurs et l'émergence de supports de visionnage personnel. Le visionnage personnel remet progressivement en cause les modes de diffusion des fictions sérielles. Si les spectateurs des séries télévisées quittent progressivement le visionnage des chaînes de télévision, alors le découpage de la structure narrative qui en découlait se retrouve lui aussi remis en question. Les évolutions progressives des technologies autour de la télévision semblent ainsi avoir émergé à mesure que la complexité des séries télévisées et l'engouement des spectateurs pour les séries télévisées a augmenté. L'idée du « télé-spectateur », comme décrit au chapitre 1, même s'il s'émancipe peu à peu des choix éditoriaux des diffuseurs, reste incontestablement lié à la grille des programmes (plus ou moins composée de pauses publicitaires) proposées par les chaînes de télévision. Ne serait-ce que, par exemple, devoir programmer l'enregistrement d'épisodes d'une série télévisée en fonction de sa diffusion à l'antenne.

Cette évolution du secteur a entraîné un éparpillement des audiences et le changement de stratégie à l'origine de la création de « séries de niches » et de la *Quality TV*, qui en a donc directement découlé. Les chaînes commencent ainsi à produire des séries qui n'ont plus pour but de plaire au plus grand nombre, comme durant les décennies précédentes, mais d'atteindre une cible spécifique de l'audience. Ce changement de paradigme a fait évoluer l'organisation de l'industrie télévisuelle, en laissant une place importante aux *showrunners* et à la cohérence

¹⁶⁸Entretien vidéo avec Brett Martin par Rafik Djoumi, "Pourquoi le bad guy, Tony Soprano, Dexter, Franck Underwood..., est devenu le héros des séries TV", *BiTS*, saison 2 épisode 11, mis en ligne le 7 janvier 2015, https://www.youtube.com/watch?v=kG_fer4-9bo, consultée le 22/11/2015.

qu'ils apportent aux œuvres sérielles, faisant ainsi évoluer le format des fictions sérielles vers un hybride entre le feuilleton et la série canonique. Ces formats hybrides peuvent aboutir à une unité diégétique, mais avec un lien avec le début de l'épisode suivant (exemple : *Sliders*, Tracy Tormé et Robert K. Weiss, FOX et Sci Fi Channel, 1995-2000) ; soit à des feuilletons, dont chaque épisode possède une unité diégétique propre à la série (exemple : *ER*, Michael Crichton, NBC, 1994-2009) ; soit enfin, rendent à l'écoulement du temps donné par la diffusion une valeur diégétique, mais tout en répondant à une structure sérielle (exemple : *Sex and the City*, Darren Star, **HBO**, 1998-2004). Ainsi, les formats connaissent autant de diversités que de différents degrés d'imprégnation des structures sérielles et feuilletonnantes, l'une dans l'autre.

Chapitre 4 : Le « troisième âge d'or » (1999-2013) : l'arc narratif au cœur d'une nouvelle narration et d'une complexification des personnages.

Procédé de structure du scénario emprunté au *soap opera* par les scénaristes de *dramas*¹⁶⁹, l'arc narratif fait appel au modèle dramaturgique classique (modèle aristotélicien en trois actes) dans lequel l'intrigue arrive à son paroxysme au moment de son dénouement. Dans une série télévisée, les épisodes se succèdent alors que l'arc n'est pas résolu, ceci pour faire revenir les spectateurs devant l'épisode suivant qui apportera une réponse à l'intrigue. Ce procédé de narration a également permis aux scénaristes de développer des personnages plus complexes en traitant, via de multiples arcs narratifs parfois entremêlés, de multiples facettes de leur personnalité.

Cette complexification de l'intrigue a été rendue possible grâce à l'organisation de la *writers' room* décrite précédemment avec à sa tête le *showrunner*, qui bénéficie de la volonté des chaînes de diffuser des séries télévisées spécialement conçues pour un type d'audience spécifique et de la vente de supports de visionnage personnel permettant aux spectateurs de regarder ces séries télévisées à leur rythme. Enfin il sera question de voir quelles créations ont utilisé ces procédés en se les appropriant durant les années 1990 et 2000, durant le « troisième âge d'or ».

I-3-1 : Complexification des intrigues via l'arc narratif.

Spécialement utilisé dans des récits à différents niveaux (micro-récits et macro-récits), l'arc narratif est composé de plusieurs séquences liées par un thème unique, qui représente les trois actes du modèle classique disséminé sur plusieurs épisodes successifs. Cet étirement de l'intrigue sur plusieurs épisodes est porté à son paroxysme dans le format du *soap opera*. Ainsi les arcs narratifs dans ce format de série télévisée peuvent s'étendre de plusieurs épisodes à plusieurs saisons, voire sur toute la vie d'un personnage. Par exemple la série télévisée *the*

¹⁶⁹Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, op. cit. , p. 189

Young and the Restless (William J. Bell et Lee Philip Bell, CBS, 1973-en production), met en scène depuis plus de 11 000 épisodes (célébrés en 2016) la rivalité entre les familles Abbott et Newman de Genoa City¹⁷⁰.

La structure du récit peut donc s'analyser en suivant les différents arcs qui se déroulent en parallèle, mettant en évidence toute la structure de la série télévisée qui peut ainsi mêler plusieurs aspects de la vie de ses personnages, comme dans la série *the Sopranos* (David Chase, HBO, 1999-2007) où les spectateurs sont témoins de la « vie professionnelle » d'un mafieux (et de celles de ses « collègues »), mais aussi de sa vie de famille (et de celle de sa femme et de ses enfants) et de ses incursions dans le monde de la psychanalyse, ceci sur plusieurs épisodes, déroulés sur plusieurs saisons.

Cette série télévisée, qui est première au classement de la *Writer's Guild* des 101 séries télévisées les mieux écrites, raconte l'histoire de Tony Soprano, parrain de la mafia du New-Jersey (banlieue industrielle de New-York), en pleine *middle-life crisis* (« crise de la quarantaine »). Il est opprimé par sa vie familiale et professionnelle : mafia italo-américaine, mère insupportable, mariage difficile, enfants devenus adolescents. Il entreprend une thérapie à la suite de crises d'angoisses répétées. La série télévisée s'approprie des standards des films de mafia (lutte interne, évolution des lieutenants en caïds) et s'attardent aussi sur les petits tracas du quotidien que permet une série télévisée au rythme plus lent que celui d'un long métrage. Cette dissociation avec les œuvres de fiction classique sur l'univers de la mafia italo-américaine et avec les séries télévisées plus communes de l'époque qui présentent des extraits de la série et ses personnages dans un montage rapide est mise en valeur dès son générique d'ouverture : le trajet en voiture du personnage principal qui part de New-York, ville phare de ces fictions, pour aller vers sa banlieue résidentielle du New-Jersey, où se déroulera presque entièrement la série de David Chase.

¹⁷⁰ Ou encore dans la *telenovela* argentine *Muñeca brava* (Enrique Torres, Telefe, 1998-1999), le personnage principal cherche l'identité de son père, qui ne lui sera révélée qu'à la fin de la série, après pléthores de rebondissement dont le genre est friand.



Capture d'écrans du générique d'ouverture de The Sopranos¹⁷¹.

Malgré un personnage principal antipathique et meurtrier, la série télévisée reçoit un accueil favorable de la part du public (elle dépasse parfois les 9 millions de téléspectateurs : un succès inhabituel pour les chaînes du câble¹⁷²) et des critiques¹⁷³. David Chase, son *showrunner*, est un scénariste italo-américain du New-Jersey ayant une aversion pour les *networks* et leurs codes¹⁷⁴ dont il s'écarte tant avec le langage utilisé, qu'avec les thèmes abordés et la violence et la nudité qu'il montre à l'écran. Il a fait évoluer le rôle du *showrunner* en le poussant un peu plus loin, puisqu'il réussi a négocié de passer à la réalisation de certains épisodes, comme **l'épisode pilote** et **l'épisode final**.

Cette œuvre télévisuelle est un nouveau jalon, apportant une psychologie plus complexe aux personnages. La seule première saison contient quatre arcs narratifs majeurs : la relation à couteaux tirés entre Tony Soprano et son oncle Junior, Tony et sa relation conflictuelle avec sa mère, l'ami de Tony Artie Bucco dont il a brûlé le restaurant et la thérapie de Tony avec le docteur Melfi. Trois arcs secondaires suivront le personnage de Tony tout au long de la série, comme ses relations avec sa femme et ses enfants, mais aussi la montée dans la mafia de son neveu Christopher. Chacun de ses arcs est traité de façon inégale en fonction de l'épisode, certains arcs pouvant occuper l'intégralité d'un épisode.

¹⁷¹Timecodes : 01:17 et 01:21.

¹⁷² Moyennes des saisons en millions de téléspectateurs : 1-3,46 ; 2-6,62 ; 3-8,87 ; 4-10,99 ; 5-9,80 ; 6-8,575. "Près de 12 millions pour le final des Sopranos !", *Upfrons USA*, *AudiencesUSA.com*, mis en ligne le 13/06/2007, <http://www.audiencesusa.com/article-10853482.html>, consulté le 23/03/2016

¹⁷³ La série comptabilise soixante-huit récompenses diverses, dont plusieurs *Primetime Emmy Awards* (équivalent des *Academy Awards* pour les programmes télévisuels), deux *Peabody Awards*, qui récompense l'excellence des créations de radio, télévision et Internet dans leurs propres domaines, et quatre victoires sur cinq nominations par la *Writers Guild of America*.

¹⁷⁴"Je hais, je méprise, pratiquement chaque seconde de cette télévision. [...] Je considérais les *networks* comme de la propagande pour l'État-entreprise ", Geoffrey O'Brien, "Les gangsters neurasthéniques des Soprano", *Le Monde diplomatique*, novembre 2007

Cet entremêlement des niveaux de narration, alternant les arcs portant sur le monde professionnel, la vie familiale et les états d'âmes des personnages principaux, a influencé de nombreuses séries télévisées produites après *the Sopranos*. C'est une construction que nous pouvons par exemple retrouver dans la série télévisée *Sons of Anarchy* (Kurt Sutter, *FX*, 2008-2014), qui porte sur un club de motards gagnant leurs vies en transportant des armes et de la drogue. Les épisodes nous présentent plusieurs arcs narratifs : Jax Teller, le vice-président du club, doit concilier sa vie au sein du club et son envie de jeune père de ne pas entraîner ses enfants dans une vie dangereuse. De même, cette alternance d'arcs narratifs permet aux scénaristes de proposer une alternance de séquences violentes, propres à l'activité du club comme nous pouvons en voir dans les séquences portant sur les activités mafieuses de Tony Soprano et d'autres où la réflexion est mise en scène. Là où Tony offrait sa psyché à l'analyse du docteur Melfi et aux spectateurs, Jax se confie à un journal qu'il destine à ses enfants et qu'il narre en voix-off.

L'arc narratif permet de mettre en valeur un nouveau mode de mise en récit, mais aussi, pour le spectateur, de faire un meilleur lien avec le contexte d'un événement représenté qui peut prendre racine sur plusieurs épisodes (semaines de diffusion) ou plusieurs saisons (années de diffusion) en arrière.

David Simon, avant de devenir le *showrunner* de deux séries et de deux **mini-séries**, a été pendant douze ans journaliste au Baltimore Sun (à Baltimore, ville de la côte est des États-Unis), se concentrant sur les affaires policières et couvrant en 1987, l'arrestation d'un gang de dealers dont il s'inspirera pour créer ses personnages dans la série *the Wire* (**HBO**, 2002-2008)¹⁷⁵. Son expérience dans le quartier ouest de Baltimore le poussa à analyser le marché de la drogue comme étant la seule activité viable pour les jeunes hommes afro-américains, dont la moitié se trouve au chômage¹⁷⁶ dans son livre *The Corner*¹⁷⁷ qu'il adapta en **mini-série** sur **HBO** en 2000. La thèse qu'il défend est l'idée que la « guerre contre les

175 Brett Martin, *Des hommes tourmentés*, op. cit. , p.200

176 Traduit par mes soins, entretien de David Simon mené par John MULLOLAND, *The Guardian*, mis en ligne le 25/05/2013, <http://www.theguardian.com/media/video/2013/may/25/wire-david-simon-war-drugs-video-interview>, consulté le 17/11/2015

177 *The Corner*, David Simon et Edward Burns, Paris, Poche, J'ai Lu, 2012

drogues »¹⁷⁸, engagée par les États-Unis depuis les années 1970, est un échec et qu'elle a induit « une Amérique, à tous les niveaux, en guerre avec elle-même »¹⁷⁹. C'est cette thèse qu'il essaya de traiter par la fiction dans *the Wire*, en passant par différentes institutions de la ville de Baltimore et de leurs relations avec les forces de l'ordre et de la lutte antidrogue, selon le point de vue des forces de police et des criminels.

Il remet ainsi en cause les différents échecs des hommes politiques, du système scolaire et du système pénitencier. La **bible de la série** (de soixante-dix-neuf pages) décrit ambitieusement ce que l'auteur Brett Martin appelle un « cheval de Troie »¹⁸⁰ : une série télévisée qui a l'air de correspondre aux canons de la série policière **procédurale** des *networks*, mais qui cache en sous-texte un « témoignage sur la ville américaine, voire sur "l'expérience américaine" »¹⁸¹. Cette **bible** contient entre autre les descriptions de la vingtaine de personnages à apparaître dans plus de la moitié des épisodes de la série¹⁸², chacun représentant une figure de Baltimore rencontrée par Simon durant ses années de journalisme, donnant à son travail un aspect naturaliste, dans le sens où sa fiction repose sur une étude scientifique de la société¹⁸³. Il conservera cette dynamique pour ses créations suivantes : *Generation Kill* (**HBO**, 2008) et son portrait des troupes américaines du 1st Recon Marines envoyées à l'assaut de Bagdad en 2003, *Treme* (**HBO**, 2010-2013) qui retrace la vie de la population de la Nouvelle-Orléans après les destructions engendrées par l'ouragan Katrina en 2005, *Show Me a Hero* (**HBO**, 2015) qui raconte le travail du maire de Yonkers (banlieue de New-York) Nick Wasicsko à partir de 1987 pour améliorer les quartiers défavorisés de sa ville contre l'avis de la majorité bourgeoise blanche et *The Deuce* (**HBO**, 2017-en production) dans laquelle on voit les effets de la légalisation de l'industrie pornographique dans le New York des années 1970.

178 "war on drugs" expression utilisée par le président Nixon le 21 septembre 1969 pour l'opération Interception visant à lutter contre le trafic de cannabis entre les États-Unis et le Mexique. Peter Dale Scott, *La machine de guerre américaine : la politique profonde, la CIA, la drogue, l'Afghanistan*, Plogastel Saint-Germain, Editions Demi Lune, "résistance", 2012

179 Brett Martin, *Des hommes tourmentés*, op. cit. , p.140

180 Brett Martin, *Des hommes tourmentés*, op. cit. , p.214

181 *ibid*

182 La série compte 60 épisodes et 24 acteurs sont crédités dans au moins 30 épisodes, "the wire", *imdb*, http://www.imdb.com/title/tt0306414/?ref_=fn_al_tt_1, consulté le 10/02/2016

183 Article "naturalisme", *encyclopédie Larousse*, <http://www.larousse.fr/encyclopédie/divers/naturalisme/72744>, consulté le 08/03/2016

La série *the Wire* est formée d'un **arc narratif** principal par saison, agrémenté des habituels arcs secondaires entourant les personnages principaux : le premier se concentre sur les trafics de drogue d'un gang ; la deuxième est centrée sur les difficultés financières des dockers et des tentations à faire de la contrebande ou du trafic d'êtres humains ; la troisième porte sur le monde politique de Baltimore ; la quatrième se concentre sur le système scolaire et la cinquième sur le pouvoir des médias. Le rythme de la série alterne entre la lenteur bureaucratique du système américain et la rapidité du dénouement de certaines situations extrêmement violentes. Le narration de la série repose sur une choralité des personnages, chacun amenant un point de vue différent à la situation et laissant de côté la figure du héros faisant avancer l'histoire : ici il n'y a pas de personnage principal, pas de héros, et les figures qui nous sont dépeintes ne sont jamais du côté victorieux de l'histoire. La série ne se dénoue pas sur la victoire salvatrice du Bien sur le Mal, mais sur l'évincement d'un policier qui tout au long de la série a tenté de se battre contre un système écrasant ceux qui y vivent et qui abandonne Baltimore à son sort.

On peut noter deux exemples où les scénaristes utilisent cette technique de l'entremêlement des arcs narratifs en regardant de plus près les séries *Lost* (Jeffrey Lieber, J.J. Abrams, Damon Lindelof, ABC, 2004-2010), d'une part, et *The West Wing* (Aaron Sorkin, NBC, 1999-2006), d'autre part. Dans les deux cas, la diégèse suit plusieurs personnages (entre dix et quinze selon les séries télévisées et les saisons) d'importance plus ou moins égale dont les traits psychologiques et les histoires seront développés tout au long de la série.

La première se joue de la narration linéaire habituelle des séries télévisées et les arcs vont, pour avancer, puiser dans des *flashbacks* dans les saisons 1 et 2, puis dans des *flashforwards* dans les saisons suivantes, qui demanderont aux spectateurs une patience à tout épreuve pour recoller au fur et à mesure des épisodes les morceaux de l'intrigue et des arcs des personnages. Ainsi, l'épisode 7 de la saison 4 fait coïncider un *flashback* et un *flashforward* qui ne sont révélés comme tel qu'à la fin de l'épisode : les auteurs laisseront entendre jusqu'au dénouement de l'épisode que les deux séquences font parties de la même

temporalité. À cette complexité-là s'ajoute des voyages dans le temps dans la saison 5 et même des voyages dans une temporalité parallèle dans la saison 6. La série télévisée met en scène une tension du surgissement des événements que l'on pourrait penser incompatible avec une telle discontinuité dans la narration. Comme les personnages de la série, qui ne sont pas découragés par les connaissances sur leurs passés et leurs futurs, cette narration encourage les spectateurs à se laisser mener par les actions du « présent » et dans un second temps à revenir vers l'œuvre pour mieux en appréhender les détails. Cette série télévisée sera augmentée par des œuvres sur d'autres média¹⁸⁴ et permettra la naissances de séries télévisées dont la temporalité n'est pas linéaire, comme la série *Awake* (Kyle Killen, NBC, 2012) qui divise sa diégèse entre deux réalités parallèles¹⁸⁵.

La seconde série, *The West Wing*, fait à l'inverse dans l'excès d'informations, et ceci dès son premier épisode¹⁸⁶ qui nous plonge dans les arcanes du gouvernement américain. L'épisode s'ouvre sur le dialogue entre un journaliste et un membre du cabinet du président et la question centrale est lancée : « est-ce que Josh va être viré ». Puis apparaît le chef de cabinet du Président qui ne s'arrête ni de parler, ni de marcher, dans un long *travelling* arrière, trait caractéristique du *showrunner* Aaron Sorkin : le *walk-and-talk*. On expose alors les tenants et aboutissants de l'intrigue du premier épisode autant aux spectateurs qu'aux personnages, qui repose sur trois différentes affaires d'État à régler en parallèle et dans les plus brefs délais : un collaborateur de la garde rapprochée du Président a fait une faute grave, des bateaux de migrants cubains demandant l'asile arrivent sur les côtes de Miami et le Président a fait une chute de vélo. Dans l'espace des 45 minutes de l'épisode, le spectateur connaîtra les raisons de ces affaires et leurs dénouements.

Le rôle de **pilote** de l'épisode y est aussi respecté : les principaux personnages sont présentés, de même que le sont leurs avis politiques, les relations

184 Voir la sous-partie II-6-3 : *la narration transmédiatique*.

185 Le personnage principal vit deux réalités parallèles à la suite d'un accident de voiture. Dans l'une, son épouse a survécu et son fils est mort, dans l'autre c'est l'inverse. Pour plus de détail, voir l'analyse de Jason Mittel dans Jason Mittel, *Complex TV, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New-york, New York University Press, 2015, pp. 64-67

186 *Pilot*, Aaron Sorkin, Thomas Schlamme, NBC, 1999, Warner Home Video

intimes qu'ils entretiennent entre eux, *etc.* Sorokin place notamment l'appartenance politique du Président démocrate fictif Bartlet et son habilité de raisonnement : le premier épisode traite du rapport qu'entretiennent les libéraux américains avec le séculier et le religieux. « Le spectateur (...) entre dans le cœur d'un monde inconnu *via* des modalités narratives et émotionnelles qui lui sont familières »¹⁸⁷, en suivant les arcs dépeignant des romances ou des manigances comme sauraient le faire les scénaristes d'un *soap opera*, mais en ayant toujours à cœur de montrer des événements politiques plausibles, aux ramifications complexes dans les États-Unis du début des années 2000. C'est le « constant aller-retour entre le familier et l'extraordinaire qui rassure [le spectateur] »¹⁸⁸ et qui lui permet d'appréhender les arcanes du pouvoir.

Chaque épisode mettra en scène des problèmes politiques qui seront de premier abord incompréhensible pour le spectateur, que les personnages remettront dans leurs contextes *via* de longs dialogues exposant leurs connaissances dans des domaines variés (histoire, économie, droit, *etc.*), qui engendra un sentiment d'excès d'informations, mais que l'agilité d'écriture permettra aux spectateurs de finalement comprendre.

Ainsi, l'épisode 8 de la première saison : « *Enemies* ». L'épisode repose sur trois arcs narratifs : le chef de cabinet est gêné par la relation que l'un de ses employés entretient avec sa fille, la porte-parole de la Maison Blanche essaye d'empêcher un journaliste, avec qui elle a une relation privilégiée, de publier une histoire embarrassante pour le Président et le vote d'un projet de loi bancaire crucial pour le gouvernement est mis en péril par l'ajout d'un amendement autorisant le minage à ciel-ouvert d'une partie préservée du Montana. Sans aucun lien apparent avec ces enjeux, l'épisode s'ouvre sur un exposé¹⁸⁹ de la connaissance encyclopédique du Président Bartlet concernant les parcs nationaux des États-Unis : le spectateur apprend entre autre que parc le *Yellowstone* a été le premier parc national créé par Ulysses S. Grant le 1er mars 1872, que le parc national des *Everglades* est la plus grande étendue sauvage subtropicale des États-Unis, ou encore que le Président a visité les 54 parcs nationaux du pays. Des informations

¹⁸⁷ *Ibid*

¹⁸⁸ Carole Desbarats, *The West Wing : Au coeur du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p.103

¹⁸⁹ La séquence pré-générique de l'épisode dure 00:01:57.

qui au fur et à mesure de l'épisode prendront sens, puisqu'au moment de son dénouement, le même personnage qui subissait les assauts encyclopédiques du Président lui fait remarquer que grâce à la loi sur les parcs nationaux, il peut protéger de l'amendement sur le minage la partie du Montana qui en était menacée si tant est qu'il trouve, dans sa grande connaissance du sujet, « un arbre ou un furet que le public a le droit de voir »¹⁹⁰.

Chaque personnage se voit ainsi doter au-delà d'un caractère qui lui est propre, de connaissances profondes qui définissent sa personne et qui pourront ressurgir au fil des épisodes en fonction des thématiques abordées.

I-3-2 : Complexification des personnages via l'arc narratif.

Le « troisième âge d'or » ne se définit pas seulement par des arcs narratifs entremêlés, mais aussi par une complexification dans l'écriture des personnages. Le journaliste Brett Martin les qualifie de « *difficult men* »¹⁹¹, « hommes tourmentés » ; c'est également le titre de son étude du « troisième âge d'or ». On peut voir les personnages phares de cette ère comme étant des figures tutélaires, névrosées et manipulatrices à la recherche d'un équilibre entre les exigences de la vie moderne et des valeurs morales en déclin. Vic Mackey, le policier de *The Shield* (Shawn Ryan, FX, 2002-2008) est prêt à tout pour remettre de l'ordre dans son quartier (fictif) de Los Angeles, en dépassant souvent les cadres de la loi. Don Draper (*Mad Men*, Matthew Weiner, AMC, 2007-2015) jongle avec sa vie de famille dans sa banlieue propette du New-Jersey et sa vie professionnelle de directeur créatif dans une agence de publicité dans le New-York mouvant des années 1960. L'ordinaire de la vie de famille de ces personnages est mis en parallèle de leurs névroses et des conflits qu'ils rencontrent. Ils sont habités d'une frustration face au monde injuste qui les entoure. Ces conflits sont intériorisés par les personnages et font souvent naître une violence importante, comme pour *Sons of Anarchy* ou pour *The Shield*. Ces séries télévisées reprennent certains codes des *dramas* à protagoniste masculin des décennies précédentes, comme la célébration

¹⁹⁰ *Timecode* : 00:40:04-00:40:14.

¹⁹¹ Brett Martin, *Des hommes tourmentés*, Paris, La Martinière, 2014

d'un esprit de corps et les séquences d'actions (par exemple : *The A-Team* (Frank Lupo et Stephen J. Cannell, NBC, 1983-1987), mais les dépassent en y inscrivant une part de mélodrame sous-tendu par la thématique de la masculinité en crise¹⁹².

La figure de « l'homme tourmenté », comme son nom l'indique, ne touche que des séries télévisées avec un protagoniste masculin. Toutefois, des fictions sérielles télévisuelles sous-tendues des mêmes thématiques avec des personnages principaux féminins ont vu le jour durant le « troisième âge d'or », telles Carrie Mathison dans la série télévisée d'espionnage *Homeland* (Howard Gordon, Alex Gansa et Gideon Raff, *Showtime*, 2011-en production), Veronica Mars dans le *teen drama* néo-noir éponyme (Rob Thomas, *UPN-The CW*, 2004-2007) ou encore Ellen Parsons et Patty C. Hewes dans *Damages* (Todd A. Kessler, Glenn Kessler et Daniel Zelman, *FX-Audience Network*, 2007-2012).

Le personnage que l'on peut considérer comme clôturant ce « troisième âge d'or », puisque ses auteurs lui ont fait intégrer toutes les caractéristiques de « l'homme tourmenté », est le personnage principal de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC, 2008-2013), Walter White. Campé par un acteur, utilisé ici à contre emploi, puisque connu pour le rôle du père de famille loufoque dans la *sitcom* *Malcolm in the Middle* (Linwood Boomer, FOX, 2000-2006), Bryan Cranston, ce personnage commence la série comme un père de famille tout juste cinquantenaire, professeur de physique-chimie à Albuquerque¹⁹³ alors qu'il aurait pu être millionnaire si son colocataire à l'université ne lui avait pas volé une idée. Dès le premier épisode, le personnage apprend coup sur coup qu'il a un cancer du poumon en phase terminale et que sa femme est enceinte d'un second enfant, tandis que le spectateur prend l'ampleur de la situation en découvrant que son fils est handicapé moteur et que le système de santé américain, lui fera laisser des dettes colossales à sa famille après sa mort. Le professeur décide alors de se lancer dans la fabrication de méthamphétamine avec l'aide de l'un de ses anciens élèves.

C'est sur un tout autre point de vue sur l'économie politique américaine que celui défendu par *The Wire* que finit cet « âge d'or ». En effet, *Breaking Bad* ne dépeint pas la société capitaliste comme écrasante, mais montre un retour au libéralisme entrepreneurial qui a fait la grandeur de l'économie nord américaine.

192 Jason Mittel, *Complex TV, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, op.cit., p. 253

193 Nouveau-Mexique, Etats-Unis

Le « héros » de la série défendra sa fabrique artisanale de méthamphétamine contre les grands producteurs qui essayeront de l'étouffer et, en grim pant dans les échelons, il rachètera ses échecs précédents en se retrouvant à la tête d'une multinationale. La figure capitaliste n'est jamais loin, ainsi l'un des concurrents directs du personnage principal est aussi à la tête d'une chaîne de *fastfood* et de laver ies, dans lesquelles il fait faire de la drogue par certains employés. À la figure capitaliste, s'ajoute le point central défendu par le *showrunner*, ancien scénariste de *The X-Files* (Chris Carter, Fox, 1993-en production) : le héros change progressivement de caractère pour évoluer en antagoniste à la fin de son **arc narratif**. On peut prendre le personnage de Walter White comme étant un prolongement radical de « l'homme tourmenté », un homme moyen, sans grand potentiel, se retrouve transformé en monstre machiavélique. Progressivement les raisons qui poussent le professeur de chimie à poursuivre ses activités illégales disparaissent : il est rapidement en rémission de son cancer et il a tout aussi rapidement atteint la somme qu'il s'était fixé dans le premier épisode.

Conclusion du chapitre :

Ainsi, le « troisième âge d'or » peut être vu comme étant la période qui a vu se complexifier les intrigues et les développements de personnages, grâce à l'entremêlement des arcs narratifs. Cette cohérence dans la complexité n'aurait pas pu être atteinte sans le changement radical d'organisation de l'écriture dont le *showrunner* est la pierre angulaire. La diversification des audiences qui est apparue durant les années 1980 et 1990 a contribué à l'émergence de formats spécifiques. Les formats sériels et feuilletonnants s'entremêlent pour correspondre à un public ciblé. La complexification dans la narration et dans l'écriture des personnages rencontrera un succès de plus en plus marqué auprès des spectateurs de séries télévisées qui furent éduqués au média télévisuel par les fictions passées. La mixité des genres et des types de fictions sérielles télévisuelles de la fin des années 1980 et des années 1990 découle sans aucun doute des formats ayant été utilisés durant les décennies précédentes, et qui plus est, des essais des premiers créateurs ayant travaillé pour la télévision durant ces premières années, qu'ils viennent du théâtre, de la radio et même du cinéma.

Les avis des spectateurs et de la critique, qu'ils soient exprimés par des prix ou par des courbes d'audiences, ont eu une place primordiale en ce qui concerne la survie de certaines séries télévisuelles qui sont toutes perçues comme une prise de risque par leurs producteurs. Dès lors, l'arc narratif est un procédé de complexification de l'intrigue qui rencontre un vrai succès prouvé par le nombre de saisons produites par séries télévisées¹⁹⁴.

Les pratiques de consommation des spectateurs et les pratiques de diffusion des chaînes auxquelles adhèrent plus ou moins les consommateurs ont aussi une place primordiale dans les changements récents des formats des séries télévisées. La consommation « à la carte » des séries télévisées connaît une importance grandissante et ce avant même la popularisation des technologies numériques, au détriment de la diffusion selon un calendrier précis, dicté par les chaînes.

Conclusion de la Partie I :

Les fictions sérielles télévisuelles sont apparues dès les débuts de la télévision et ont connu différents formats. Ces formats ont évolué au fil des décennies, menant à l'émergence de deux formats principaux : la série et le feuilleton. Nous avons vu dans cette partie qu'après avoir émergé, ces formats se sont fragmentés dans des formats hybrides, tel le feuilleton sérialisant auxquels appartiennent les *soap operas*. Nous avons également vu que c'est l'industrie télévisuelle étasunienne qui crée et fait évoluer ces formats lorsqu'elle devient un média de masse. La situation oligarchique où les formats admis, qui ont découlé de la radio, sont remises en question. Lorsque les taux d'audiences commencent à chuter en raison de l'éclatement de la demande, cela induit dans l'industrie un changement de l'attractivité qu'elle doit déployer pour garder ses spectateurs ou en fidéliser une partie. Différents formats émergent pour toucher différents publics et proposer aux annonceurs différentes visibilitées pour leurs produits. On peut donc dire que la consommation des séries télévisées changent à cause de l'industrie télévisuelle qui déploie plus de chaînes de télévision. Ce changement de consommation induit aussi un changement dans les formats des fictions sérielles étasuniennes, notamment avec l'apparition des séries de « niches », du rôle du

¹⁹⁴ *The Sopranos* 6 saisons, *The West Wing* 7 saisons, *The Wire* 5 saisons et *Lost* 6 saisons.

showrunner et celui de l'arc narratif.

La consommation « à la carte » des séries télévisées connaît alors une importance grandissante due en partie à l'augmentation du nombre de chaînes qui diffusent et rediffusent des fictions sérielles, mais aussi à l'apparition de modes de diffusion personnel comme les *VHS* ou plus encore comme les *DVD* et les services de *VoD* qui permettent pour les premiers une navigation beaucoup plus fluide entre les épisodes, les séries télévisées étant vendues en coffret de saison ou en intégral, et pour les seconds un choix beaucoup plus important dans les catalogues des fictions sérielles télévisuelles disponibles sur de nombreux supports. Cette évolution des supports est amplifiée par l'emploi des technologies numériques dans l'industrie télévisuelle et plus particulièrement dans la diffusion des séries télévisées que nous mettrons en lumière ci-après.

Partie II : Le contexte télévisuel et les formats narratifs des années 2000 et 2010.

Les fictions sérielles télévisuelles sont, comme nous l'avons vu dans la première partie, présentes sur les chaînes de télévision depuis ses débuts. Elles ont connu des évolutions dans leurs format et contenu au fur et à mesure que l'industrie télévisuelle évoluait elle-même. Ces évolutions ont engendré une augmentation des chaînes de télévision et du temps d'antenne global auxquels les spectateurs ont eu accès, mais elles ont aussi permis l'émergence de mode de visionnement personnels se détachant du flux télévisuel, comme la *VHS*. Comme nous l'avons explicité dans la partie précédente, les évolutions des formats et des contenus narratifs des séries télévisées depuis les années 1950 sont intimement liées aux évolutions des moyens de diffusion proposées par l'industrie et adoptées par les spectateurs pour les rendre pérennes.

Dans cette seconde partie, nous verrons comment ces dynamiques d'interrelation qui lient les stratégies de diffusions, les formes de consommation, les contenus et les formats narratifs des séries télévisées ont été accentuées par les technologies numériques. Ces dernières ont remis en question les moyens de la diffusion des séries télévisées, mais également de la consommation des spectateurs et de leur relation avec les fictions sérielles, sans oublier l'impact sur les formats et les contenus narratifs des séries télévisées.

Chapitre 5 : De l'importance des technologies numériques dans l'évolution de la diffusion et de la consommation des séries télévisées.

La diffusion des séries télévisées a, comme nous l'avons vu, toujours évolué avec l'évolution des technologies disponibles : augmentation du nombre des chaînes de télévision, ouverture des chaînes à péage et de la transmission de contenus analogiques par des satellites, émergence de supports de diffusion personnels comme la *VHS* ou le paiement à la séance. La progressive autonomie que gagnèrent les spectateurs face au flux de diffusion télévisuelle s'accrut avec la généralisation de l'usage des technologies numériques, en commençant par l'évolution du support de visionnage personnel qu'était la *VHS* en sa contrepartie numérique le *DVD* durant la seconde partie des années 1990. À cette première évolution s'ajouta celle du paiement à la séance en **vidéo à la demande**, mettant d'importants catalogues de séries télévisées à disposition des spectateurs via la transmission de données numériques par les satellites et Internet.

Progressivement, les technologies numériques décuplèrent le nombre d'heures de visionnage disponible en flexibilisant la diffusion télévisuelle qui n'était plus seulement retransmise via un poste de télévision. Ainsi, avec les supports de diffusion, ce sont bien les pratiques des spectateurs qui connurent une évolution en s'appropriant les technologies numériques. Nous voyons ainsi émerger des pratiques nouvelles utilisant des moyens plus ou moins légaux, se détachant franchement d'une télévision dont le flux était fixé par les diffuseurs. Ceci remet en question l'écriture des séries télévisées élaborée jusqu'alors comme une suite d'épisodes dont les procédés narratifs poussaient les spectateurs à attendre et à poursuivre leur visionnage chaque semaine.

De plus, la progressive implication des plateformes de visionnage en ligne dans la production de séries télévisées impacta directement le nombre de séries télévisées produites induisant ce qu'on appelle aujourd'hui le « *Peak TV* »¹⁹⁵. Le nombre croissant de séries télévisées a engendré un éparpillement des audiences

¹⁹⁵ En français : l'apogée de la télévision. Terme utilisé en 2017 par le PDG de la chaîne *FX*, John Landgraf. Daniel Holloway, "FX's John Landgraf: Peak TV Was Media-Circus 'Sideshow' in 2017", *Variety*, <http://variety.com/2018/tv/news/peak-tv-1202654457/>, mis en ligne le 05/01/18, consulté le

qui permet une expérimentation dans les formats et les contenus narratifs des séries télévisées proposés aux spectateurs, donnant parfois naissance à des narrations puisant dans plusieurs médias à la fois afin de complexifier les univers diégétiques proposés.

II-5-1 : L'impact des technologies numériques sur les pratiques légales et illégales de diffusion des séries télévisées.

Dès la fin des années 1990, la **VHS** est progressivement remplacée par le **DVD** (*Digital Versatile Disc* : disque numérique polyvalent), qui est un disque optique. Il est d'un coût inférieur à produire que les **VHS**, plus simple d'utilisation (menu d'accès aux différentes parties de la vidéo, avec accès à des points précis sans attendre de rembobiner), de meilleure qualité (notamment visible sur les arrêts sur image plus nets) et peut contenir de 7 à 14 fois plus de données (pour les **DVD** double-couches). Les éditions **DVD** ont rapidement permis de faire des coffrets, comme pour les **VHS**, mais d'un coût moins élevé et permettant aux spectateurs d'avoir accès aux œuvres dans leur langue d'origine, avec ou sans sous-titres.

De plus, de nombreuses éditions **DVD**, notamment les coffrets de saison ou d'intégrales de séries télévisées mettent en place une partie « bonus » donnant accès à des *making-off*, des entretiens avec l'équipe de production et des commentaires des œuvres par leurs auteurs. Ceci donna une plus-value à un support physique apparu dans une période où l'accès gratuit aux œuvres éditées au format numérique était de plus en plus facile. Face à la dématérialisation des contenus, un grand nombre de spectateurs se font collectionneurs. Ils se mettent à la recherche d'éditions spécifiques, offrant des éléments supplémentaires dans les contenus proposés, mais aussi dans l'aspect esthétique du *packaging* des éditions **DVD** elles-mêmes¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Barbara Klinger, *Beyond the Multiplex : Cinema, new technologies, and the home*, University of California Press, Los Angeles, 2006, p. 74.

Comme le prédisait le *New York Times on the web* en 2000, les ventes de **DVD** ont alors, en l'espace de quelques années, supplanté les ventes de **VHS**, les remplaçant en tant que « format de prédilection du divertissement domestique »¹⁹⁷. Le **Blu-Ray**, qui propose une meilleure qualité des sons et des images, allant de paire avec les évolutions techniques des téléviseurs contemporains, n'a pas connu le même développement et son utilisation peine à décoller. Cela peut en partie s'expliquer par le manque de titres édités dans ce format. En effet, depuis 2014, seules 534 séries télévisées¹⁹⁸ (saisons, coffrets intégrales et mini-séries confondus) ont été édités avec ce format, contre 6 500 en **DVD**¹⁹⁹. Ce support a permis à de nombreuses séries d'être proposées à la vente dans leur intégralité sur la base de coffret composé soit d'une saison, soit de toute la série, agrémentée de suppléments exclusifs.

Ce nouveau support qu'était le **DVD**, devait interdire toute copie illégale grâce aux systèmes *Macrovision* et *CSS*, protégeant de l'extraction les contenus gravés. Ces systèmes ont rapidement été dépassés par l'évolution des logiciels d'extraction. De plus, les lecteurs qui ne devaient lire que les formats officiels ont été rendus compatibles à la lecture du format vidéo *DivX*, le plus répandu en terme de copie illégale de contenu vidéo, facilitant son utilisation.

Dès la fin des années 1990, l'accès à internet commença à révolutionner l'accès aux œuvres culturelles. Les technologies numériques se développant, le secteur télévisuel n'en resta pas ignorant. La **vidéo à la demande** découle ainsi directement du paiement à la séance. Pour s'adapter aux nouvelles technologies, les diffuseurs proposent de passer par les installations fournissant un accès à internet pour accéder à leur catalogue d'œuvres. Les spectateurs peuvent alors choisir quels programmes regarder et peuvent y avoir accès comme bon leur semble (le stopper, reprendre la lecture, revenir au début, etc.) dans un laps de temps limité²⁰⁰. Mais les services de **vidéo à la demande** sont concurrencés depuis

197 Terry Pristin, "DVD Takes a Big Step In Competition With VHS", *the New-York Times ON THE WEB*, publié le 7 janvier 2000, <https://partners.nytimes.com/library/tech/00/01/biztech/articles/07video.html>, consulté le 24/03/2017

198 "The DVD Blu-Ray Release Report 06 02 2017", *DVD & BLU-RAY release report*, publié le 02/06/17, <http://www.dvdandblurayreleasereport.com/pdf/09.pdf>, consulté le 09/06/17, p. 25

199 "The DVD Blu-Ray Release Report 06 02 2017", *DVD & BLU-RAY release report, idem*, p. 16
200 24 heures, une semaine, etc.

quelques années par des entreprises proposant aux spectateurs d'avoir un accès illimité aux œuvres de leurs catalogues moyennant un abonnement mensuel : la **SVOD**.

Fondée en 1997 par Reed Hastings, l'entreprise *Netflix*, commença par être un système de location de **DVD** par correspondance. L'entreprise proposait depuis son site internet, son catalogue de film, misant sur ce nouveau support dont les caractéristiques techniques permettent une expédition postale plus facile qu'avec des **VHS**. Les films étaient alors acheminés en moins de vingt-quatre heures au domicile de la personne les commandés²⁰¹ et aucun frais supplémentaire n'était demandé pour un retard, l'entreprise attendant de recevoir le **DVD** précédant pour envoyer le **DVD** suivant. L'algorithme de recommandation (*CineMatch*²⁰²) et la classification des différents films par genres, réalisateurs et acteurs, permit au service proposé par ce nouvel acteur du marché de la location d'œuvres audiovisuelles de se placer à hauteur de ses concurrents ayant des milliers d'enseignes éparpillées dans tout le pays. Dès le début des années 2000, *Netflix* permettait à ses clients d'emprunter trois **DVD** à la fois, sans frais d'expédition²⁰³.

Le 22 novembre 2010, lors de son rapport trimestriel devant les actionnaires, Reed Hastings, le directeur de l'entreprise, annonça que l'activité principale de *Netflix* était devenue la lecture en flux (*streaming*)²⁰⁴, un autre site

201 "First Online DVD Rental Store Opens", *Netflix*, publié le 14/04/98, <https://media.netflix.com/en/press-releases/first-online-dvd-rental-store-opens-migration-1>, consulté le 24/03/2017

202 L'algorithme commence par faire correspondre les films les uns avec les autres plutôt que de faire correspondre les gens aux films. Il recherche dans la base de données les personnes qui ont évalué le même film, puis détermine lesquelles de ces personnes ont également évalué un second film, il calcule ensuite la probabilité statistique que les personnes qui ont aimé le premier film aimeront aussi le second, et ainsi de suite afin d'établir une corrélation entre les notes des films et leurs succès auprès des spectateurs. Ainsi, les recommandations via l'algorithme *Cinematch* ne repose pas sur le genre ou le casting d'un film, mais sur l'historique de navigation des autres utilisateurs. Tracy Wilson et Stephanie Crawford, "How Netflix Works", *How stuff works*, publié le 14/05/07, <http://electronics.howstuffworks.com/netflix2.htm>, consulté le 20/03/17

203 John Parnell, "Case 9: Netflix: Entering, Engaging, and Embracing Innovation in the Movie Rental Industry", *Strategic Management: Theory and Practice*, New-York, SAGE publication, 2013, p. 540

204 Verne Kopytoff, "A Cheaper Plan at Netflix Offers Films for Online Only", *The New-York Times*, publié le 22/11/10 <http://www.nytimes.com/2010/11/23/technology/23netflix.html>, consulté le 21/03/17

nommé Owister étant désormais consacré à la partie de location de *DVD*²⁰⁵. Ainsi, grâce à son abonnement mensuel et un équipement adéquat (*box* internet, console de jeu, ordinateur, *smartphone*, etc.) un spectateur peut avoir accès immédiatement à l'intégralité des programmes proposés sur la plateforme (le catalogue changeant par pays).

Ce système permit aux abonnés d'avoir accès au même nombre d'œuvres présentes sur le catalogue, pratiquement immédiatement, ne subissant plus les délais de livraison de *DVD*, mais aussi de donner accès à un grand nombre de films et de séries télévisées (déjà diffusées à la télévision) pour un prix mensuel moins élevé que celui du service de location de *DVD*²⁰⁶. Ce système de location par correspondance, puis de lecture en flux concurrença directement les vidéoclubs, dont les deux plus grosses entreprises de l'époque aux États-Unis, *Blockbuster* et *Hollywood Entertainment*, s'en trouvèrent très affectées : « La plus importante victime s'appelle Blockbuster, 9000 magasins et 5,9 milliards de dollars de chiffre d'affaires en 2004. Dix ans plus tard, l'enseigne a disparu »²⁰⁷. Cette concurrence a également émergé vis-à-vis des chaînes proposant des rediffusions des œuvres syndiquées²⁰⁸ qui n'ont qu'un public potentiel réduit face aux plateformes de diffusion en ligne.

Grâce aux les technologies numériques, l'entreprise utilise l'analyse de données (*Data Mining*) que les abonnés fournissent en s'inscrivant sur la plateforme. Dans une conférence en 2014, l'acteur principal de *House of Cards*, Kevin Spacey évoquait le fait que l'entreprise se sert des habitudes de visionnage des abonnés pour personnaliser les clips publicitaires pour la série (un clip accentué sur Kevin Spacey pour les abonnés regardant beaucoup de ses films par exemple)²⁰⁹. Ces technologies permettent également d'anticiper quelque peu les programmes qui pourront plaire et donc attirer le plus grand nombre de

205 Darren Murph, "Editorial: Reed Hastings' Netflix spinoff isn't about DVD success, it's about hedging the stream", publié le 19/09/11, <https://www.engadget.com/2011/09/19/editorial-reed-hastings-netflix-spinoff-isnt-about-dvd-succes/>, consulté le 22/03/17.

206 \$9,99 contre \$15,95, John Parnell, "Case 9: Netflix: Entering, Engaging, and Embracing Innovation in the Movie Rental Industry", *Strategic Management: Theory and Practice, op.cit.*, p. 540

207 Jérôme Marin, "Aux Etats-Unis, Netflix a révolutionné la consommation de contenus", *Le Monde*, publié le 22/03/14, http://www.lemonde.fr/economie/article/2014/03/22/aux-etats-unis-netflix-a-revolutionne-la-consommation-de-contenus_4387678_3234.html, consulté le 23/03/17

208 Voir partie I-2-1.

spectateurs. Ainsi, en 2011, l'entreprise déboursa 45 millions de dollars pour obtenir les droits de diffusion en ligne de la série *Lost* pour une année, sur le seul territoire étasunien²¹⁰.

Le succès de la plateforme a été rendu possible par les évolutions précédentes qui ont eu lieu dans l'industrie télévisuelle, tel que le relève Tim Wu dans la *New Republic* :

« *Netflix* n'aurait jamais pu accomplir cette mutation sans les efforts précurseurs de certaines chaînes du câble. *HBO* a été la première à proposer un modèle avec forfait payant (...) et sa réussite a permis le développement de programmes spécialisés sur d'autres chaînes, comme *AMC* (cf séries de « niches », NDR). L'apparition des coffrets *DVD* pour fans invétérés a lancé le mouvement du *binge-watching* [le visionnage marathon d'une série où l'on regarde un grand nombre d'épisodes à la suite] qui allait devenir la spécialité de *Netflix*. Le site de streaming doit son succès à sa capacité à combiner ces deux aspects et à s'adresser à l'ensemble des téléspectateurs – pas seulement à quelques puristes pointus, mais à tout un chacun, en fonction de ses centres d'intérêt »²¹¹.

D'autres services de visionnage en flux, comme *Hulu*, fondé par les groupes *Universal*, *Fox*, *Disney* et *Time Warner*, ou *Amazon Prime* virent le jour dans la seconde moitié de la décennie 2000. Ces deux services ont commencé comme plateformes de location de **vidéo à la demande** et se sont peu à peu tournés vers le système de **vidéo à la demande** par abonnement donnant un accès illimité à leur catalogue, amorcé par *Netflix*. Le secteur s'ouvre aujourd'hui progressivement à d'autres acteurs en ligne, comme le réseau social basé sur

209"Kevin Spacey: Netflix Made A LOT Of Money On 'House Of Cards'", *Business Insider*, Julie Bort, mis en ligne le 29/10/14, <http://www.businessinsider.com/spacey-netflix-house-of-cards-budget-2014-10>, consulté le 24/03/17

210 "How Netflix Pays For Movie and TV Show Licensing", *Investopedia*, <http://www.investopedia.com/articles/investing/062515/how-netflix-pays-movie-and-tv-show-licensing.asp>, mis en ligne le 25/06/15, consulté le 12/09/17

211 Tim Wu, "Netflix's War on Mass Culture", *New Republic*, mis en ligne le 04/12/13, dans "Netflix s'attaque à la culture de masse", *Courrier International*, mis en ligne le 15/09/14, <https://www.courrierinternational.com/article/2014/08/28/a-bas-la-culture-de-masse-vive-la-culture-de-niches>, consulté le 24/03/17

l'échange de vidéos de *Google*, *Youtube* et la plateforme par abonnement de *Apple*, *Apple Music*, deux plateformes qui évoluent afin de devenir des producteurs de séries télévisées²¹². Cet accès presque immédiat se détache du rendez-vous télévisuel qui ne permettait pas aux spectateurs de regarder les séries télévisées à leur rythme, mais en suivant un rythme imposé. Toutefois, les spectateurs sont toujours soumis à la première diffusion des séries télévisées ou tout du moins à la date de mise en ligne pour pouvoir les consommer.

Ainsi, les technologies numériques ont progressivement remplacé les technologies analogiques, comme le montre l'essor du support *DVD* et de la *SVOD*. Grâce à ces technologies numériques, les spectateurs peuvent utiliser de multiples canaux afin d'accéder aux œuvres audiovisuelles, notamment aux séries télévisées. L'accès possible aux œuvres, via l'un de ces supports, se détache donc de la chronologie de diffusion originelle des fictions à la télévision.

Si nous supposons qu'un spectateur possède dans sa vidéothèque une série, qu'il en ait une copie physique sur un support *DVD* ou *Blu-Ray*, ou sur un support dématérialisé, le découpage de l'œuvre en épisodes lui offre donc naturellement un choix quant à la durée qu'il passera à la regarder. Le spectateur ne doit plus se contraindre à suivre la diffusion imposée par une grille de programmes, mais peut adapter son temps de visionnage à ses propres contraintes personnelles.

Toutefois, la diffusion, qui n'est plus une limite pour les fictions sérielles déjà diffusées, reste une contrainte pour les fictions étant toujours en production. Comme nous avons pu le voir dans le chapitre 1, la chronologie de production reste la même et le rythme d'une saison diffusée par an reste la règle majoritaire pour les séries télévisées étasuniennes. En ce qui concerne les productions diffusées dans un premier temps sur une chaîne de télévision, qu'elle soit un *network* ou du câble, il semblerait donc que c'est bien le visionnage de rattrapage, celui sur lequel reposait les chaînes offrant des rediffusions, qui soit altéré par les nouveaux moyens de visionnement.

212 Mickaël Bazoge, "Netflix, en grande forme, a une idée de la manière dont Apple va distribuer ses futures séries TV", *igeneration.fr*, <https://www.igen.fr/itunes/2018/01/netflix-en-grande-forme-une-idee-de-la-maniere-dont-apple-va-distribuer-ses-futures>, mis en ligne le 23/01/18, consulté le 05/02/17

Ainsi, depuis 2013, la plateforme de **SVOD Netflix**²¹³, diffuse des fictions sérielles qu'elle produit²¹⁴. Avec la série *House of Cards* (Beau Willimon, *Netflix*, (2013-en production), *Netflix* a offert la possibilité à ses abonnés de regarder en intégralité les dix épisodes de la première saison dès le 1er février, s'écartant alors du modèle de diffusion hebdomadaire des séries. Comme pour le catalogue de séries télévisées déjà disponible sur sa plateforme, *Netflix* laisse le choix du rythme de diffusion aux seuls abonnés, qui peuvent désormais regarder les dix heures que forme la première saison de cette série inédite en dix heures de visionnement d'affilés s'ils le souhaitent.

Cette pratique de visionnement sur un laps de temps restreint était déjà permis par les supports tels que les *VHS* et les *DVD*, mais avec les technologies numériques c'est la rareté de l'œuvre sérielle qui est remise en cause.

Une partie du public reste toutefois toujours attachée aux supports physiques, tant à la fois pour un aspect de collection que d'accès à un contenu supplémentaire rendu possible sur les fameux « bonus » présents dans les éditions *DVD* et *Blu-Ray* des séries télévisées. Ainsi, Combes relève que « le *DVD* permet, à l'instar du livre ou du disque, d'édifier des collections qui se donnent notamment à voir aux proches et fournissent potentiellement prises à des affects (...) ou des échanges (verbaux, de contenus) permettant d'ancrer, de décliner et de prolonger son attachement sériel »²¹⁵. De plus, il ressort de ces enquêtes que « l'absence de contenus annexes peut être vécue comme une frustration, si ce n'est un prétexte de non-acquisition »²¹⁶ donnant la part belle aux pratiques développées plus haut. Posséder un support physique reste donc encore une raison de payer directement une œuvre sérielle dans une époque où la tendance est le paiement ou l'accès illégal afin de consommer une série télévisée.

213 Voir Partie II, chapitre 5-2 : DVD, vidéo à la demande et vidéo à la demande par abonnement : supports actuels de diffusion personnel.

214 En 2012, *Netflix* coproduit et diffuse avec la chaîne norvégienne NRK1 la série télévisée *Lilyhammer* (Eilif Skodvin et Anne Bjørnstad, *Netflix* et *NRK1*, 2012-2014).

215 Clément Combes, "La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle, Economie et finances, Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013, p.309

216 *Idem*

En effet, l'accès aux œuvres a été changé par les technologies numériques. Dans un premier temps, nous pouvons donc constater une inadéquation des offres, donnant l'avantage à l'illégal.

L'accès à des copies illégales et gratuites²¹⁷ des œuvres via des systèmes tels que le modèle *peer-to-peer*, qui offre une architecture faisant de chaque utilisateur un client et une partie du serveur hébergeant les fichiers²¹⁸, le modèle du *direct-download* (« téléchargement direct ») qui suit le modèle serveur-client²¹⁹, et enfin le *streaming* qui permet une lecture en flux continu d'un fichier audio ou vidéo²²⁰, dont la version légale serait celle utilisée par *Netflix* sont autant de technologies permettant le partage des séries télévisées. Elles sont légales et posent ainsi problème aux autorités pour en contrôler les usages, donnant lieu à un contexte de partage massif et mondial de biens protégés par le droit auteur et particulièrement les séries télévisées.

Face au développement d'un accès mondialisé et gratuit aux œuvres, les gouvernements et les sociétés dépositaires des dépôts légaux se mirent en action. L'accès légal aux œuvres ne se fait plus seulement par le fait de regarder une chaîne de télévision ou par l'achat d'un support physique, mais peut se faire par le biais d'un abonnement mensuel d'environ dix euros qui donne un accès illimité au catalogue de la plate-forme²²¹.

Parallèlement se mirent en place des attaques régulières sur le plan juridique, pour contrer le développement de l'échange illégal et dématérialisé des œuvres. C'est en janvier 2017 que la riposte graduée américaine²²² fut interrompue. Mis en place en février 2013 par le *Center for Copyright Information (CCI)*, le

217Mis à part le coût d'achat de l'équipement informatique et de l'accès à Internet.

218Si un membre du réseau possède un fichier sur son ordinateur, un autre membre (client) pourra en télécharger une copie via un lien (*torrent*) qui s'ouvrira dans un logiciel gérant ces échanges.

219 Met à disposition des fichiers en téléchargement depuis un site internet. On peut prendre comme exemple le site *Megaupload* (fermé par la justice américaine le 19/01/2012).

220Modèle ne nécessitant pas une grande capacité de stockage, à l'inverse des pratiques précédentes, mais une connexion continue à Internet pendant le temps de lecture du fichier.

221Aux États-Unis, les abonnements mensuels se détaillent ainsi : \$7,99 pour un accès illimité aux œuvres en basse définition sur un écran. \$10,99 pour un accès illimité aux œuvres en haute-définition (si disponible) sur deux écrans en simultanés (deux connexions possibles avec les mêmes codes et pour le même prix). \$13,99 pour un accès illimité aux œuvres en haute-définition et très haute-définition (si disponible) sur quatre écrans en simultanés. Source : site officiel de Netflix, rubrique « Price », <https://www.netflix.com/#this-is-netflix>, consulté le 16/05/17.

222Équivalent de l'HADOPI français.

dispositif permettait une réponse graduée aux téléchargements illégaux en six étapes : deux alertes par message électronique et par message téléphonique, puis deux alertes qui redirigeaient la page de navigateur vers une page expliquant les conséquences de la violation du *copyright* et accusé réception de ces informations avant de pouvoir retourner vers une navigation normale, et enfin deux alertes soit réduisant la vitesse de connexion de l'utilisateur pendant trois jours, soit l'arbitrage de la sanction par l'*American Arbitration Association* (coûtant 35 dollars, remboursés si l'utilisateur est reconnu innocent)²²³. Cinq des plus importants fournisseurs d'accès à Internet aux États-Unis (*AT&T, Cablevision Systems, Comcast Corporation, Time Warner Cable, Verizon*) se sont donc alliés au gouvernement pour offrir une réponse pédagogique sans conséquence pénale²²⁴.

Mais ce développement d'offres légales n'a pas permis d'observer de baisse massive de l'utilisation de moyens détournés pour accéder aux œuvres. Ainsi, en juillet 2017, le site *finder.com* publia les résultats d'une étude²²⁵ rapportant que la série télévisée à succès *Game of Thrones* (Benioff, Weiss et Martin, **HBO**, 2011-en production), serait vue par 5,36% de ses spectateurs étasuniens par un moyen illégal. En rapportant les résultats de cette étude aux chiffres d'audiences de la septième saison de la série livrée par la chaîne, soit une moyenne de 30,6 millions de spectateurs légaux²²⁶, le nombre de spectateurs illégaux aux États-Unis serait de 1,9 millions, estimation qui pourra être revue à la hausse en prenant en perspective l'accès mondial que permet Internet. En effet, le site *TorrentFreak*, qui partage son estimation du nombre de téléchargements par *torrent* chaque année, donne le chiffre de 14,4 millions²²⁷ pour l'année 2015, pour la série *Game of Thrones*. Comme l'indique cet article, les chiffres d'accès illégal à la série via *streaming* ou

223Adrienne Jeffries, « Internet providers launch controversial Copyright Alert System, promise 'education' over lawsuits », *The Verge*, mis en ligne le 25/02/13, <https://www.theverge.com/2013/2/25/4026194/infamous-six-strike-anti-piracy-program-barks-harder-than-it-bites>, consulté le 13/07/17

224À l'inverse de la réponse graduée française qui peut se solder par une mise en examen.

225Jennifer McDermott, « Winter is here. And so is piracy. », *Finder.com*, publié le 13/07/17, <https://www.finder.com/game-of-thrones-season-7-piracy-illegal-downloads-statistics>, consulté le 10/09/17

226Josef Adalian, « Game of Thrones Season Seven Smashes Yet Another Record for HBO », *Vulture*, publié le 28/08/17, <http://www.vulture.com/2017/08/game-of-thrones-season-7-ratings.html> consulté le 10/09/17

227Ernesto, « 'Game of Thrones' Most Pirated TV-Show of 2015 », *TorrentFreak*, publié le 27/12/15, <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2015/>, consulté le 10/09/17

direct-download ne sont pas disponibles et augmenteraient donc cette estimation. Pour la même série, *TorrentFreak* indiquait en 2011, 3,4 millions de téléchargements²²⁸.

Malgré ces chiffres, une étude²²⁹ commandée par la Commission Européenne et finalisée en mai 2015, rapporte que le piratage des œuvres n'a pas d'impact significatif sur la consommation légale de contenus soumis au *copyright*, qui reste stable tout en évoluant des supports physiques vers un accès dématérialisé aux œuvres²³⁰.

La dynamique actuelle semble donc s'orienter vers une offre légale s'approchant des offres illégales, c'est-à-dire un regroupement sur un nombre réduit de sites et de plateformes du plus grand nombre d'œuvres possibles. Ainsi, certaines plateformes ne se cachent pas d'utiliser les services d'entreprises étudiant les flux de contenus illégaux dans certains pays pour choisir quels droits de diffusion obtenir pour lesdits pays²³¹.

Il s'agit d'une position qu'évidemment défend *Netflix*²³², pour qui, comme toutes les plateformes de *SVOD*, l'intérêt serait de proposer le plus vaste catalogue dans le plus grand nombre de pays. Mais ceci fait perdre une part de marché des ventes de support physique et des achats de copies numériques pour les sociétés de production et fait naître des services comme *Movies Anywhere*, la nouvelle plateforme en ligne des majors étasuniens (*Warner Bros*, *Twentieth Century Fox*, *Universal* et *Sony Pictures*), qui permet de réunir via un portail tous les achats de films et séries télévisées réalisés sur divers supports numériques (*iTunes*,

228Ernesto, « Top 10 Most Piirated TV-Shows of 2011 », *TorrentFreak*, publié le 16/12/11, <https://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-tv-shows-of-2011-111216/> consulté le 10/09/17

229Marin van der Ende, Joost Poort, Robert Haffner, Patrick de Bas, Anastasia Yagafarova, Sophie Rohlf, Harry van Til, *Estimating displacement rates of copyrighted content in the EU*, European Commission, mai 2015, Bruxelles, https://cdn.netzpolitik.org/wp-upload/2017/09/displacement_study.pdf, consulté le 05/07/17

230Marin van der Ende, Joost Poort, Robert Haffner, Patrick de Bas, Anastasia Yagafarova, Sophie Rohlf, Harry van Til, *Estimating displacement rates of copyrighted content in the EU*, *ibid*, pp. 76-77

231Ernesto, « Streaming Service iflix Buys Show Based on Piracy Data », *TorrentFreak*, mis en ligne le 19/08/17, <https://torrentfreak.com/streaming-service-iflix-buys-shows-based-on-piracy-data-170819/>, consulté le 20/08/17

232Via sa porte-parole Marlee Tart dans un entretien avec *CBC News* en 2015, Sophia Harris, « Netflix helps reform hard-core movie pirates, but at a cost », *CBC News*, rubrique *Business*, mis en ligne le 07/05/15, <http://www.cbc.ca/news/business/netflix-helps-reform-hard-core-movie-pirates-but-at-a-cost-1.3063800>, consulté le 22/04/17

GooglePlay, Amazon, etc.)²³³. Mais cette plateforme risque de perdre un de ces acteurs principaux, la *Twentieth Century Fox*, rachetée par l'entreprise *Walt Disney* qui prend ainsi le contrôle du service de *SVOD Hulu*²³⁴.

II-5-2 : L'impact des technologies numériques sur les pratiques des spectateurs des séries télévisées.

La complexification des séries télévisées pousse donc de plus en plus les spectateurs à les suivre par des moyens ne relevant pas du calendrier télévisuel et de la grille des programmes afin d'assouvir leur impatience et consommer l'épisode suivant. Que les moyens de cette consommation soient légaux ou non, on peut donc observer l'apparition d'un certain mode de visionnement plus concentré dans le temps et autonome face à la programmation télévisuelle. Comme le relève Clément Combes dans sa « typologie des pratiques de visionnage »²³⁵, les spectateurs peuvent s'adonner à « des séances dites 'marathon' au cours desquelles les épisodes sont enchaînés durant des heures, les saisons englouties en un week-end et les intégrales dévorées en deux ou trois semaines ». De cette activité a émergé l'expression *binge watching*. Cette expression anglophone est basée sur l'expression *binge drinking* dont la traduction la plus proche serait « bitures express ». La notion du *binge* induit un excès dans l'action. Le *binge watching* est donc la consommation en excès d'un ou de produit(s) audiovisuel(s). Cette pratique permet aux spectateurs de s'immerger dans un univers fictionnel en « s'empiffrant » des épisodes d'une série. Lors de la mise en ligne de la saison 2 de *Stranger Things* (Matt Duffer et Ross Duffer, *Netflix*, 2016-en production) l'institut *Nielsen* a relevé que 361'000 spectateurs (visionnage sur téléviseurs) ont

233 Jérôme Marin, « Movies Anywhere, la riposte d'Hollywood à la vague du streaming », *Le Monde Economie*, mis en ligne le 15/10/17,

http://www.lemonde.fr/economie/article/2017/10/14/movies-anywhere-la-riposte-d-hollywood-a-la-vague-du-streaming_5201037_3234.html, consulté le 17/10/17

234 "Rachat de la Fox : Disney se met en ordre de bataille pour "tuer Netflix", *Courrier International*, mis en ligne le 14/12/17, <https://www.courrierinternational.com/article/economie-rachat-de-la-fox-disney-se-met-en-ordre-de-bataille-pour-tuer-netflix>, consulté le 22/12/17

235 Clément Combes, « "Du rendez-vous télé" au *binge watching* : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », *Études de communication* (en ligne), 44 | 2015, mis en ligne le 01/06/15, consulté le 24/05/15, <http://edc.revues.org/6294>

regardé les 9 épisodes en une seule session²³⁶. Cette consommation sera possiblement mobile en fonction des appareils disponibles aux spectateurs : une série télévisée pourra être vue entièrement sur un écran de télévision dans le foyer du spectateur ou via d'autres objets dans d'autres lieux, comme l'utilisation d'un *smartphone* ou d'un ordinateur portable durant un voyage ou dans les transports. La multiplication des « interfaces connectées »²³⁷ permet une multitude de combinaisons.

Il apparaît également que ce sont les séries télévisées à fort caractère feuilletonnant qui, en déployant un récit sur plusieurs épisodes, voire plusieurs saisons, sont le plus à même de déclencher cette pratique. La figure rhétorique du *cliffhanger*²³⁸ peut être vue comme une raison d'enchaîner des épisodes pour assouvir « un désir auquel [le spectateur], émancipé du traditionnel régime de rareté associé à la télévision où les épisodes lui étaient livrés au compte-goutte, peut aisément succomber dès l'instant où il dispose de tout ou d'une partie d'une série »²³⁹.

Ce type de visionnage ramassé dans le temps offre aux spectateurs la possibilité de clairement percevoir les différents arcs narratifs, d'éclairer les incohérences scénaristiques masquées habituellement par le rythme de diffusion des épisodes, mais rend aussi inappropriés les « artifices mémoriels »²⁴⁰ que sont les résumés des épisodes précédents, les rappels de scènes clés de l'intrigue, ou même dialogues explicites pour rappeler aux spectateurs les intrigues passées. Ces « aides-mémoire » pour les spectateurs tendent à disparaître avec les séries télévisées produites sur les plateformes de visionnement en ligne. Ainsi, pour les spectateurs qui regarderaient la série *House of Cards* sur son support d'origine, c'est-à-dire la plateforme *Netflix* (que cela soit sur un ordinateur via un navigateur Internet, ou via une application sur *smartphone*, tablette ou *box*), les épisodes de la

236 Le chiffre ne prend pas en compte les spectateurs sur un autre support de diffusion. Erik Pederson, "Netflix's 'Stranger Things 2' Creeped Out 4 Million Viewers An Episode, Nielsen Says", *Deadline*, <http://deadline.com/2017/11/stranger-things-2-ratings-nielsen-netflix-1202200538/>, mis en ligne le 02/11/17, consulté le 25/01/18

237 Lucien Perticoz et Catherine Dessinges, « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », *op. cit.*

238 Voir partie I, chapitre 4 : les "troisième âge d'or" : l'arc narratif au coeur d'une nouvelle narration et d'une complexification des personnages.

239 Clément Combes, « "Du rendez-vous télé" au *binge watching* : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », *Études de communication* (en ligne), *ibid*

240 *Idem*

série s'enchaîneraient avec quelques secondes d'attentes que le spectateur aurait la possibilité de passer, mais il pourrait également passer le générique d'ouverture de la série et ne serait pas encombré du sempiternel : « *last week in...* » ou autre « *previously in...* »²⁴¹ . Les épisodes se succéderont donc sans de réelle coupure si le spectateur ne le souhaite pas et il pourra de même arrêter son visionnage quand bon lui semblera.

Cette pratique de « marathon » ne peut être réalisée que pour des séries télévisées ayant déjà été diffusées complètement. Ainsi, pour les séries télévisées soumises à une diffusion hebdomadaire, les spectateurs sont soumis à une attente. L'offre légale internationale n'étant pas nécessairement aussi rapide que l'offre illégale, c'est celle-ci qui souvent prime. Les spectateurs doivent alors attendre que la diffusion ait été faite dans le pays d'origine, puis qu'un internaute mette en ligne une version de cet épisode.

De plus, les internautes à l'internationale devront, pour certains, attendre que d'autres internautes produisent des sous-titres (*fansubbers*²⁴²), si le programme n'est pas dans une langue compréhensible par l'internaute spectateur. Combes prend ainsi l'exemple de spectateurs français ayant une consommation qu'il nomme « sourciste »²⁴³ en référence au courant de traduction littéraire qui tend au maximum vers un respect du texte dans sa langue d'origine en en gardant les références socio-culturelles, temporelles et linguistiques d'origines. Cette pratique de sous-titrage amateur repose sur une organisation en équipe. Ainsi, une équipe de sous-titreur correspond généralement à une série télévisée spécifique²⁴⁴. À la sortie d'un nouvel épisode et après avoir trouvé une version de la meilleure qualité possible d'un épisode, une partie de l'équipe retranscrira les dialogues et les sons qu'elle considère signifiant dans la langue d'origine de la série (en anglais pour les séries télévisées étasunienne, par exemple), en vérifiant bien le déroulé de ces

241 Séquence habituelle non-diégétique des séries feuilletonnantes pour rappeler aux spectateurs les arcs narratifs qui continueront à être exploités dans ce nouvel épisode qui s'ouvre par une voix-off et des séquences des épisodes précédents.

242 Traduisible par : « sous-titreur amateurs »

243 Clément Combes, « "Du rendez-vous télé" au *binge watching* : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », *Études de communication* (en ligne), *ibid*

244 Eric Dagiral, Laurent Tessier, « 24 heures ! Le sous-titrage des nouvelles séries télévisées », Florent Gaudez, *Les arts moyens aujourd'hui*, L'Harmattan, pp. 107-123, 2008, Logiques sociales, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00747855>, consulté le 06/12/16

premiers sous-titres avec la temporalité de l'épisode²⁴⁵. Ensuite, à partir de ce document texte (où chaque son, parole et *timecodes* apparaissent), les sous-titres traducteurs se mettent au travail et fournissent une traduction aux internautes via des sites Internet où ils peuvent les télécharger²⁴⁶, tout cela en un temps réduit pour permettre aux spectateurs de regarder les nouveaux épisodes de séries télévisées le plus rapidement possible.

```
860
00:53:08,600 --> 00:53:10,250
Tu veux une minute,
Frank ?

861
00:53:10,360 --> 00:53:12,010
Je vais mieux.

862
00:53:13,960 --> 00:53:17,203
Tu sais quoi, Freddy ?
Oui, je vais en reprendre.

863
00:53:17,920 --> 00:53:19,922
J'ai une faim de loup aujourd'hui.

864
00:53:21,547 --> 00:53:26,547
Addic7ed.com
```

Capture d'écran d'un fichier de sous-titrage du premier épisode de la première saison de la série
*House of Cards*²⁴⁷.

245Des sous-titres décalés, ne serait-ce que de quelques dixièmes de secondes par rapport au support vidéo peuvent mettre à mal le visionnage.

246Le site [addic7ed.com](http://www.addic7ed.com) fournit un grand nombre de sous-titres pour des épisodes de séries télévisées.

247 Mis en ligne sur le site [Addic7ed.com](http://www.addic7ed.com) par un internaute portant le pseudonyme de haideaf et ayant été traduit par trois internautes : bareges65, RoiDeLaFrite et lainie46.

Page recensant tous les sous-titres de cet épisode sur ce site internet :
http://www.addic7ed.com/serie/House_of_Cards_%282013%29/1/1/Chapter_1



Capture d'écran de la page internet du site Addic7ed.com où l'on peut télécharger le fichier de sous-titres²⁴⁸.

Une certaine reconnaissance s'associe au travail des *fansubbers* et ainsi certains pseudonymes signant les traductions sont gages d'une certaine qualité.

Dagiral et Tessier relèvent aussi que les communautés de fans se retrouvent sur des forums pour suivre les actualités de diffusion, dans un premier temps, mais également de l'avancée de l'écriture de la retranscription et des sous-titres. Cette pratique a pour but de rendre accessibles plus rapidement que par les circuits légaux des œuvres dans une langue étrangère. Les distributeurs internationaux ont peu à peu intégré cet objectif, puisque aujourd'hui en France un spectateur peut avoir accès à certaines séries quelques heures, voire en même temps que les spectateurs étasuniens en fonction des séries télévisées²⁴⁹.

Les technologies numériques et plus particulièrement les technologies de l'information et de la communication (TIC) sont au cœur des échanges entre les fans des séries télévisées. Outre s'échanger des épisodes, ils peuvent se retrouver sur des forums spécialisés, écrire leurs impressions dans des blogs ou encore partager leurs impressions sur les réseaux sociaux, en d'autant d'espaces d'interactions. Les échanges quotidiens et la participation des spectateurs que pouvait susciter le visionnement des séries télévisées avant la popularisation des TIC se sont vues amplifier par ces dernières. Une certaine baisse de ces échanges

²⁴⁸On peut y voir la version de l'épisode compatible avec les sous-titres (« Bluray-DEMAND »), le nombre de téléchargements du fichier au 03/11/17 (5314) et la dernière fois où le fichier a été modifié par un membre de la communauté (il y a 572 jours).

²⁴⁹Deux exemples d'une telle distribution en France : la chaîne OCS propose une offre de séries sous-titrés 24 heures après leurs diffusions aux États-Unis et la plate-forme *Netflix* propose certaines séries doublées en français au même moment de leurs sorties dans l'ensemble des pays où elle est présente.

quotidiens a pu être due à la hausse des pratiques de visionnement ne suivant pas le calendrier télévisuel classique par rapport à une époque où le flux télévisuel était le seul moyen, ou presque, de regarder des séries télévisées.

Mais avec la densification des arcs narratifs²⁵⁰ et l'apparition de séries télévisées ayant une narration plus complexe ou ayant une forte propension à déclencher des doutes et des spéculations chez les spectateurs, on a vu émerger des sites Internet dédiés à la rencontre d'opinions. Une série télévisée comme *Lost* ainsi engendré se créer des sites réunissant le plus d'informations possible autour de la série ; ainsi le site *Lostpedia*²⁵¹ qui, avec ses 7 381 articles, donne autant d'informations sur les personnages de la série télévisée, que des résumés des épisodes, des figures de narration utilisées par les auteurs, des liens vers la communauté derrière le site et leurs blogs et forums.

Perticoz et Dessinges relèvent trois axes (non exclusifs les uns par rapport aux autres) pour structurer la pratique des spectateurs de séries télévisées : « l'axe de l'autonomie [face à la programmation], l'axe des interfaces connectées [utilisées pour visionner des séries télévisées] et l'axe de la participation [des spectateurs] »²⁵².

L'axe de l'autonomie de visionnage repose sur les différents moyens qui permettent aux spectateurs de s'affranchir de la grille des programmes et du calendrier télévisuel, en commençant par la multiplication des chaînes, puis par la massification de l'usage des supports personnels de visionnage comme la *VHS* et le *DVD* et enfin par l'usage de la *SVOD* et des moyens de visionnage illégaux²⁵³. Cette autonomie reste toutefois à relativiser étant donné qu'elle repose sur la première diffusion, qu'elle soit à la télévision ou la mise à disposition sur un service de *SVOD*, mais qui permet une « auto-programmation » visant à se désynchroniser des grilles de programmation, d'un support unique et même parfois d'une diffusion par pays. La « programmation imposée et [l']auto-programmation

250 Voir chapitre 3

251 Nom de domaine rappelant l'encyclopédie en ligne Wikipedia et qui en reprend les codes de mise en page. http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page

252 Lucien Perticoz et Catherine Dessinges, « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », *op. cit.*

253 Comme évoqué aux sous-parties I-2-2, I-3-1, II-5-1.

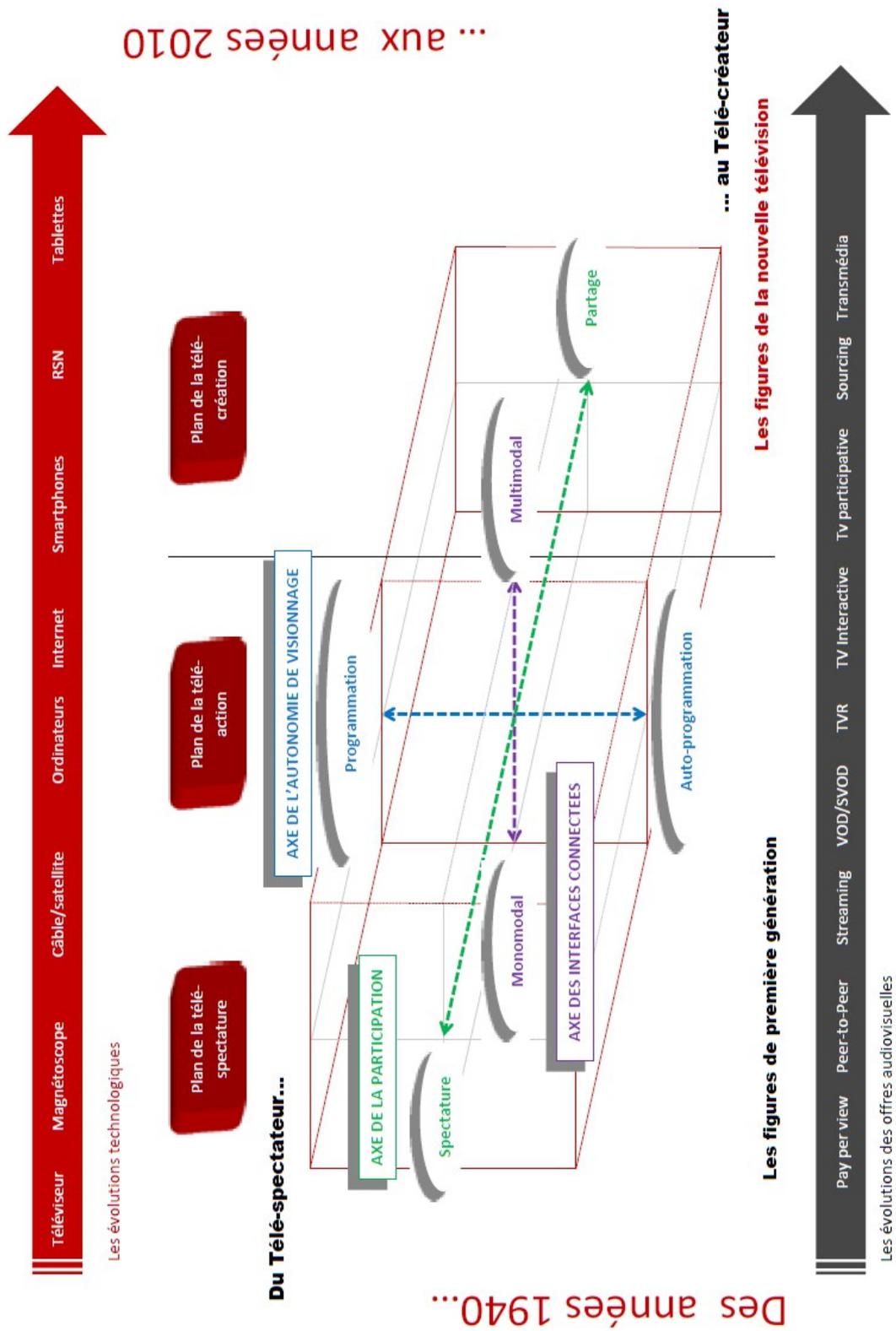
constituent donc les deux extrémités de cet axe de l'autonomie de visionnage »²⁵⁴.

L'axe des interfaces connectées s'étend des spectateurs regardant des séries télévisées sur leur télévision connectée au réseau hertzien, à ceux les regardant via plusieurs supports, que se soient sur un ordinateur, sur un *smartphone*, sur une télévision connectée à Internet, *etc.* L'axe est donc polarisé entre un visionnage mono-modal et un visionnage multi-modal des séries télévisées.

L'axe de la participation s'étend, quant à lui, à un spectateur ne faisant que visionner des séries télévisées, à celui participant à des activités autour de ces séries télévisées : la publication sur un *blog*, la participation à un *forum*, l'écriture et la traduction de sous-titres amateurs, *etc.* Ce qui transforme les « simples » spectateurs en spectateurs créateurs de contenu.

La proposition schématique ci-dessous permet de visualiser plus clairement les possibilités des types de consommation que les spectateurs ont adopté tout au long de l'histoire des séries télévisées : en passant de la figure du « télé-spectateur », qui suit strictement la grille des programmes et la dynamique proposée par les diffuseurs, à celle du « télé-acteur », qui sans participer à la création d'un contenu supplémentaire peut partager son avis (via un courrier des lecteurs ou aux réseaux sociaux), pour aboutir au « télé-créateur », qui produit un contenu supplémentaire autour d'une série télévisée (sous-titres, *fanfictions*, vidéo parodiques, *etc.*), qui peut s'être détaché complètement ou non de la programmation originelle des séries télévisées qu'il consomme.

254 Lucien Perticoz et Catherine Dessinges, « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », *op. cit.*



Les figures du télé-visionnage des débuts de la télévision à aujourd'hui²⁵⁵.

255 Lucien Perticoz et Catherine Dessings, « Du télé-spectateur au télé-visionneur. Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », *ibid.*

Perticoz et Dessinges aboutissent à la figure du « télé-visionneur ». Une figure dont le « télé-spectateur » fait partie, mais qui la dépasse en ce qui concerne les possibilités que le télé-visionneur a de se désynchroniser en passant par un ou plusieurs supports de diffusion, de se délinéariser de la grille des programmes et du calendrier télévisuel, de se déterritorialiser, ayant la possibilité de regarder des séries télévisées du monde entier ; une consommation qui peut entraîner une certaine interactivité.

C'est donc paradoxalement que la fidélisation des spectateurs, qui est passée par une complexification de l'intrigue des séries télévisées et une augmentation des séries de « niches », les a poussés à développer une consommation multi-modale de séries télévisées diffusées par une multitude d'acteurs. Cette consommation semble être la pierre angulaire des services de **SVOD** qui produisent de nouvelles séries télévisées et qui payent des droits de diffusion de séries télévisées déjà produites et diffusées à la télévision.

II-5-3 : La place du « Peak TV » et de l'utilisation des données des spectateurs dans l'industrie télévisuelle étasunienne :

Avec cette augmentation du nombre d'acteurs sur le marché des producteurs et des diffuseurs de séries télévisées s'est développé une tendance à l'augmentation du nombre de séries télévisées produites par an. Ce phénomène est connu sous le nom de « Peak TV ». Utilisée pour la première fois par le PDG de *FX Networks*, John Landgraf en 2015, l'expression traduit son impression que nous avons atteint une période qui voit un trop grand nombre de séries télévisées être produites, que ce nombre plafonnera et qu'ensuite la tendance s'inversera pour se stabiliser autour de 400 productions originales par an. En effet, nous sommes passés de 216 séries télévisées originales diffusées sur les chaînes étasuniennes en

2010 à 455 en 2016²⁵⁶ et 487 en 2017²⁵⁷. Ce doublement en moins d'une décennie montre cependant que le plafonnement prédit en 2015 ne s'est pas encore réalisé.

Cette augmentation peut s'expliquer par deux changements majeurs du paysage télévisuel étasunien. Tout d'abord, les chaînes du câble ont augmenté leur production de séries télévisées en passant de 29 en 2000 à 181 en 2016. Ensuite, le nombre de plateformes de **SVOD** ayant été créées et ayant produit des séries télévisées depuis 2010 à lui aussi augmenté, notamment avec des séries télévisées produites dans différents pays pour un marché de plus en plus global.

La plateforme *Netflix* a à elle seule produite une cinquantaine de séries originales depuis 2013, auxquelles s'ajoutent les séries télévisées produites et diffusées par *Amazon Prime* et *Hulu*. Aux acteurs institutionnels, chaînes hertziennes (*ABC, NBC, CBS, etc.*) s'ajoutent donc ceux du câble *basic* et *premium* (*HBO, Starz, Showtime, AMC, etc.*) et ceux de la **SVOD** (*Netflix, Amazon Prime, etc.*), auxquels ne tarderont pas à s'ajouter de nouveaux acteurs comme *Apple* et *Google*. La tension exercée par ces nouveaux acteurs sur les acteurs institutionnels peut-être observée notamment par le projet de rachat de la *Twentieth Century Fox* par l'entreprise *Walt Disney*, qui obtiendrait ainsi le contrôle sur le service de **SVOD** *Hulu*. Cette acquisition fait rassembler 19% des contenus présents sur *Netflix* sous la houlette d'une entreprise préparant un service de **SVOD** concurrent²⁵⁸, ce qui nous incline à penser que les services de **SVOD** seront bientôt prédominants pour diffuser les contenus audiovisuels et donc les séries télévisées.

Cette augmentation du nombre de séries télévisées semble accentuer la dynamique de production de séries télévisées de « niches » comme décrite dans le chapitre 3, puisque les séries télévisées développées tentent chacune de plaire à une frange spécifique du public. Ces efforts sont notamment visibles dans

256 Hors-rediffusion, *soap opera* de journée ; incluant les productions des chaînes basic, du câble et les plateformes de visionage en ligne, Benjamin Champion, "Que change le Peak TV à notre manière de regarder les séries ?", *Libération, Blogs, Des séries... et des hommes*, <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2017/04/12/que-change-la-peak-tv-a-notre-maniere-de-regarder-les-series/>, mis en ligne le 12/04/17, consulté le 20/07/17

257 Daniel Holloway, "FX's John Landgraf: Peak TV Was Media-Circus 'Sideshow' in 2017", *Variety*, <http://variety.com/2018/tv/news/peak-tv-1202654457/>, mis en ligne 05/01/18, consulté le 10/01/18

258 "Rachat de la Fox : Disney se met en ordre de bataille pour "tuer Netflix", *Courrier International, op. cit.*, consulté le 22/12/17

l'utilisation des données des utilisateurs dans la conception des séries télévisées. Les services de **SVOD** produisent tous des programmes originaux pour semble-t-il se démarquer d'une plateforme qui ne fournirait que des rediffusions de contenus déjà produits par des chaînes de télévision. Même si ces fournisseurs de service ne communiquent pas sur les audiences que font leurs contenus originaux, nous pouvons imaginer que ces fictions sérielles originales sont là pour mettre en valeur la plateforme. Si après la mise en ligne d'une nouvelle série le nombre d'abonnés est en hausse, peu importe le nombre de vues de ce contenu original, puisque le modèle de ces plateformes repose sur le nombre d'abonnements payés et non pas sur la vente d'espaces publicitaires insérés dans la diffusion de la série télévisée.

En effet, les données des utilisateurs sont constamment agrégées et analysées afin que les services de **SVOD** connaissent les séries télévisées dont il leur faut obtenir les licences de diffusion²⁵⁹. De même, ces données permettent dans une certaine mesure de savoir quel type de séries télévisées l'entreprise doit produire afin de garder un nombre précis de spectateurs sur son service de **SVOD**. Prenons l'exemple de la production de la première série télévisée produite par **Netflix** : *House of Cards*.

Dans une certaine mesure, le modèle de financement des séries télévisées de la plateforme ressemble à celui utilisé par les chaînes du câble comme **HBO**, **Starz** ou **Showtime**, tant sur les montants engagés que sur la légitimité des noms engagés dans la création de contenu original. La série *House of Cards* lancée en février 2013 repose sur des noms importants de l'industrie audiovisuelle aux États-Unis, comme Kevin Spacey et Robin Wright (qui sont également les acteurs principaux), mais aussi Eric Roth²⁶⁰ et David Fincher qui a réalisé les deux premiers épisodes de la série²⁶¹ et qui lui donne son esthétique.

259Mark Sweney, « Netflix gathers detailed viewer data to guide its search for the next hit », the Guardian, mis en ligne le 23/02/14, <https://www.theguardian.com/media/2014/feb/23/netflix-viewer-data-house-of-cards>, consulté le 13/01/18

260Scénariste pour les films *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *The Insider* (Michael Mann, 1999), *Munich* (Steven Spielberg, 2005) et co-producteur pour la série *Luck* (David Milch HBO, 2011-2012).

261« House of Cards », IMDb, http://www.imdb.com/title/tt1856010/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm, consulté le 12/10/17

Ces noms sont déjà connus du public grâce à des œuvres déjà présentes sur la plateforme, œuvres qui ont été vues par des utilisateurs et desquelles une multitude de données a été extraite, comme par exemple le nombre de spectateurs regardant les films de David Fincher, ou bien ceux regardant les œuvres avec Kévin Spacey, Robin Wright ou ayant vu la **mini-série** anglaise originale de *House of Cards* (Andrew Davies et Michael Dobbs, *BBC*, 1990). Mais des données sur le ton, le genre ou le type d'action des fictions appréciées par ces utilisateurs sont également conservées afin de pouvoir produire une série « sur mesure »²⁶². Ces données ont donc permis à l'entreprise de développer un *thriller* politique, qui se déroule au cœur de l'appareil d'état américain, sous la forme d'un *drama*. La série télévisée s'appuie donc sur son *showrunner* Beau Willimon, qui en plus d'être scénariste, a participé à la campagne d'Hillary Clinton notamment²⁶³. Elle bénéficie d'un budget conséquent pour une série télévisée, puisque sa première saison aurait bénéficié d'un budget d'au moins 4,5 millions de dollars par épisode, qui semble-t-il a été rapidement revu à la hausse²⁶⁴, ce qui la place à la hauteur de séries télévisées originales des chaînes du câble étasunien. En effet, à partir de sa deuxième saison (2012) *Game of Thrones* diffusée par **HBO** bénéficiait d'un budget moyen de 6 millions de dollars par épisode²⁶⁵.

La promotion de *House of Cards* sur la plateforme a elle aussi bénéficié de l'analyse des données des utilisateurs. La plateforme offrant des suggestions aux utilisateurs lorsqu'ils s'y connectent, la série télévisée a été présentée à son public potentiel via des bandes-annonces adaptées :

262David Carr, « Giving Viewers What They Want », *The New York Times*, mis en ligne le 24/02/13, <http://www.nytimes.com/2013/02/25/business/media/for-house-of-cards-using-big-data-to-guarantee-its-popularity.html>, consulté le 13/01/18

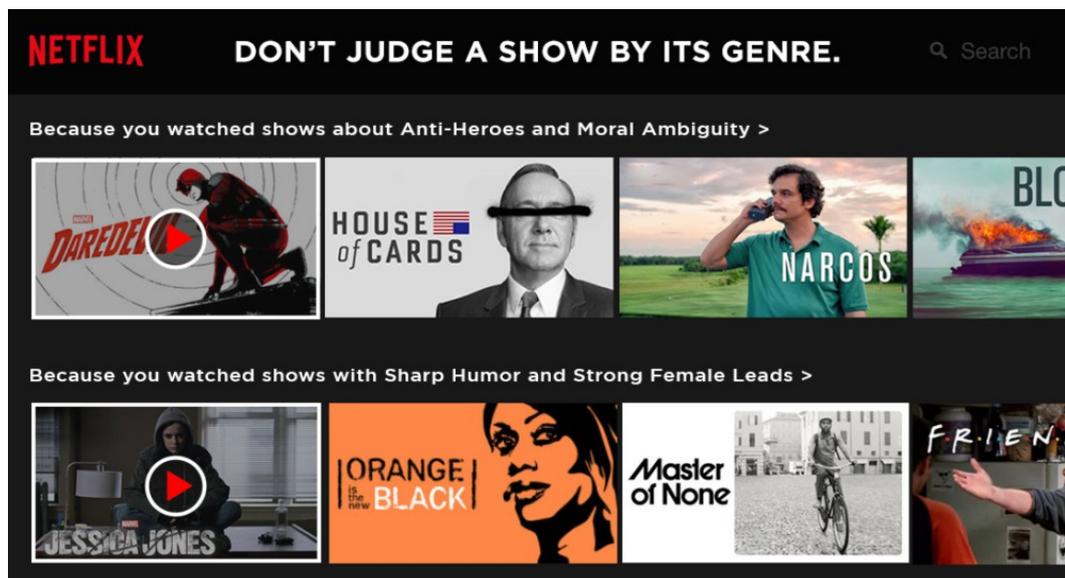
263David Carr et Ashley Parker, « Debating 'House of Cards' : What the Show Gets Right and Wrong About Journalism », *The New York Times*, mis en ligne le 22/02/13, <https://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2013/02/22/debating-house-of-cards-what-the-show-gets-right-and-wrong-about-journalism/>, consulté le 12/10/17

264« The cheapest show is \$3.8 million an episode...'House of Cards' started at \$4.5 million and Fincher took it way above that » dans Jay Yarrow, "REVEALED : How Much Netflix Is Spending To Make Shows Like 'House Of Cards'", *Business Insider*, mis en ligne le 09/03/13, <http://www.businessinsider.com/netflixs-cost-for-house-of-cards-2013-3?IR=T>, consulté le 24/08/17

265Kim Renfro, « Each episode of 'Game of Thrones' season 6 costs a crazy amount », *Business Insider*, mis en ligne le 31/03/16, <http://www.businessinsider.com/game-of-thrones-season-6-cost-10-million-per-episode-2016-3>, consulté le 24/08/17

« il n'y avait pas une bande-annonce pour *House of Cards*, il y en avait beaucoup. Les fans de M. Spacey ont vu des bandes-annonces sur lui, des femmes qui regardaient *Thelma et Louise* [Ridley Scott, 1991] ont vu des bandes-annonces mettant en vedette les personnages féminins de la série télévisée et les cinéphiles avertis ont vu les bandes-annonces reflétant la touche de M. Fincher »²⁶⁶.

De même sur la plateforme, les séries télévisées disponibles sont suggérées aux utilisateurs via des catégories.



Capture d'écran de suggestions sur la plateforme *Netflix*²⁶⁷.

Ici, l'utilisateur a regardé les séries télévisées *Marvel's Daredevil* (Drew Goddard, *Netflix*, 2015-en production) et *Marvel's Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, *Netflix*, 2015-en production). La première ligne de suggestion propose les séries télévisées *House of Cards*, *Narcos* (Chris Brancato, Carlo Bernard et Doug Miro, *Netflix*, 2015-en production) et *Bloodline* (Todd Kessler, Glenn Kessler et Daniel Zelman, *Netflix*, 2015-2017), qui répondent aux catégories « **antihéros** » et « **ambiguïté morale** » selon la plateforme. La deuxième ligne de

²⁶⁶« Giving Viewers What They Want », The New York Times, David Carr, *op. cit.*

²⁶⁷Sameer Chhabra, « Netflix says 80 percent of watched content is based on algorithmic recommendations » Mobilesyrup, mis en ligne le 22/08/17,

<https://mobilesyrup.com/2017/08/22/80-percent-netflix-shows-discovered-recommendation/>, consulté le 14/01/18

suggestions propose les séries télévisées *Orange is the new black* (Jenji Kohan, *Netflix*, 2013-en production), *Master of None* et *Friends* qui répondent aux catégories « humour pointu » et « personnage principal féminin ».

Les données des spectateurs ne sont pas seulement utilisées par les services de *SVOD*. En effet, une chaîne du câble *premium* comme *AMC* utilise les données procurées par diverses entreprises de mesure d'audience (*Nielsen, comScore, etc.*), des applications de la chaîne sur les *smartphone*, le site de rediffusion de la chaîne, les télévisions connectées, mais aussi via les partenaires qui proposent les séries télévisées produites par *AMC* (*iTunes, Amazon, Hulu, etc.*) et les mentions des séries télévisées sur les réseaux sociaux (*Twitter, Facebook, etc.*) afin de comprendre ce que leurs spectateurs voient, veulent voir, quand ils le regardent et comment garder leur attention dans un paysage télévisuel de plus en plus peuplé²⁶⁸.

L'expérience personnelle et personnalisée de chaque utilisateur est au cœur de ce système de suggestion. En conséquence directe d'une augmentation du nombre de séries télévisées disponibles à la consommation, les services de *SVOD* via leurs algorithmes suggèrent des fictions sérielles aux utilisateurs afin de les garder le plus longtemps possible sur leurs plateformes encourageant une consommation à la carte, détachée d'un quelconque flux télévisuel, dans laquelle la place de l'épisode comme unité de base de la série télévisée est remis en question.

Conclusion du chapitre :

L'accès aux fictions sérielles a évolué en fonction des progrès techniques que le secteur industriel et les spectateurs ont adopté, un progrès technique qui montre une tendance au visionnage personnel. Peu à peu les visionnages se sont portés sur différents supports comme la *VHS*, puis le *DVD*, mais également sur le système de **vidéo à la demande** qui donne accès, grâce aux technologies numériques, à un large catalogue dans des délais extrêmement courts.

Le visionnage personnel remet progressivement en cause les modes de diffusion des fictions sérielles. Si les spectateurs des séries télévisées quittent

²⁶⁸Jimmy Schaeffler, « How Data Analytics Is Changing TV », Multichannel, blog Mixed Signals, mis en ligne le 30/11/15, <http://www.multichannel.com/blog/mixed-signals/how-data-analytics-changing-tv/395604>, consulté le 13/01/18

progressivement le visionnage des chaînes de télévision, alors le découpage de la structure narrative qui en découlait se retrouve lui aussi remis en question, qui plus est lorsque les plateformes de visionnage en ligne commencent à produire et à diffuser leurs propres programmes. Ainsi, la première diffusion d'une série télévisée n'est plus entrecoupée de coupures publicitaires, ni même espacée d'une semaine entre chaque épisode, comme c'est le cas pour la diffusion sur un *network*. Elle est faite via un moyen de diffusion donnant le choix du rythme de visionnage aux spectateurs, puisqu'ils peuvent choisir de regarder l'ensemble de la série en une seule session ou en l'interrompant à tout moment.

On peut donc considérer qu'une partie de la pratique des spectateurs à l'ère des technologies numériques est solitaire. En effet, le visionnage d'épisodes n'étant plus soumis au flux télévisuel, le moment du visionnage n'est plus forcément établi sur une période fixe en présence d'un groupe fixe. De plus, l'option de lecture sur plusieurs plateformes en simultané permet plutôt chaque spectateur de personnaliser son visionnage, a fortiori dans un contexte où chacun peut trouver un programme lui correspondant.

Toutefois, les pratiques des spectateurs ont également une dimension collective que les technologies de l'information et de la communication ont rendu possible. Les lieux numériques de rencontre et de partage des épisodes des séries télévisées et d'échanges autour de celles-ci ont bel est bien été enrichi par les TIC.

Chapitre 6 : Les formats et contenus narratifs des séries télévisées à l'ère du numérique.

La diffusion et la consommation des fictions sérielles télévisuelles a donc évolué avec les technologies numériques et avec elles, se sont bien les formats et les contenus des séries télévisées qui semblent avoir évolué. En effet, si les plateformes de diffusion en ligne ne sont plus astreintes à suivre le calendrier télévisuel et son organisation en grille des programmes, il nous semble logique qu'elles remettent en cause l'écriture même d'une série télévisée en suite d'unités que sont les épisodes, liés entre eux par des procédés narratifs poussant le spectateur à développer une attente entre deux diffusions. Ainsi, nous verrons la remise en cause du rôle de l'épisode comme unité de la série télévisée et plus encore du rôle de **l'épisode pilote**.

De plus, ce nouveau type de diffusion en ligne, couplé avec le phénomène de « *Peak TV* » décrit précédemment, semble développer des fictions prenant de plus en plus leurs distances avec les normes des formats établis pour la télévision, lorsqu'elle était encore un média en flux linéaire. La narration semble ainsi prendre en compte les nouvelles technologies numériques pour développer des univers diégétiques de plus en plus complexes afin de développer l'attachement des spectateurs.

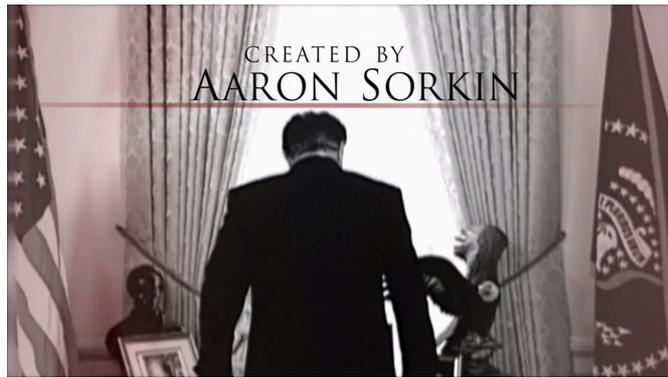
II-6-1 : La remise en question de l'épisode comme unité de la série télévisée dans les dramas produits par les plateformes de SVOD.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, **l'épisode pilote** a longtemps eu une place capitale dans le déroulé d'une série. Il permettait de donner aux responsables de chaînes une idée plus précise sur le contenu de la série dont ils achetaient les droits de diffusion, tout en rassemblant l'équipe de production, l'équipe technique et les acteurs qui accompagneront la série sur le long terme. Cet épisode permettait aussi, lorsqu'il était choisi pour être diffusé, de donner aux spectateurs un avant-goût de la série tout entière, en y exposant les traits

caractéristiques des personnages récurrents, du monde diégétique, mais également des moyens narratifs de la série. Il permettait également aux chaînes de mesurer, grâce à l'audimat, le succès ou l'insuccès potentiel d'une série et donc de statuer sur le prix des pages publicitaires au cœur de la diffusion de la série, ou dans le pire des cas, l'annulation de la diffusion de la série.

Reprenons notre exemple du chapitre 4 : l'**épisode pilote** de la série télévisée *The West Wing* (*À la Maison Blanche*). Dans ce premier épisode l'équipe du président Bartlet est présentée aux spectateurs : Sam Seaborn, C.J. Cregg, Toby Ziegler, Leo McGarry, Josh Lyman, Donna Moss, pour les plus importants. Comme évoqué au chapitre 3, nous pouvons constater que les moyens narratifs à l'œuvre dans l'**épisode pilote** permettent à la fois d'exposer les relations qu'entretiennent les personnages, mais également de donner aux spectateurs une grille de lecture pour les épisodes suivants. Ainsi même si l'intrigue politique principale soulevée par l'épisode semble incompréhensible au début de celui-ci, la résolution qui intervient à la fin de la quarantaine de minutes permettra d'avoir une lecture claire des enjeux.

De même, l'**épisode pilote** fait découvrir aux spectateurs comment la série fait s'entrechoquer une chorale de personnages le long des couloirs de la Maison Blanche par des dialogues dits avec un débit soutenu et mis en scène par de nombreux *travellings* arrières. Cette dynamique de série chorale est reprise à chaque générique où les personnages principaux sont montrés de face et où la présidence est incarnée en fin de générique par le Président de dos dans le bureau ovale.



Capture d'écran du générique de the West Wing.

De plus, chaque épisode s'ouvre avec une séquence commentée par une voix-off : « *previsouly in the West Wing* ». Séquence qui regroupe tous les éléments des épisodes précédents dont les spectateurs auront besoin pour comprendre l'épisode en cours : accent sur telle ou telle relation entre les personnages, problème politique, *etc.*

Cette logique explicative et répétitive est compréhensible pour maintenir l'attention des spectateurs sur cette série télévisée de *network* dont les vingt-quatre épisodes de la première saison ont été diffusés hebdomadairement et dont la diffusion originale s'est étendue du 22 septembre 1999 au 17 mai 2000²⁶⁹ sur la chaîne NBC.

À la fin de l'**épisode pilote**, les spectateurs auront donc en main les clés pour comprendre l'ensemble de la série puisque sa grammaire narrative ne leur sera plus inconnue, ainsi que les relations entre les personnages qui gravitent tous autour du Président Bartlet. Même si les spectateurs manquent quelques épisodes, ils pourront se référer au pré-générique pour savoir où en est la série dans ses arcs narratifs et au générique pour savoir quels personnages seront dans l'épisode.

Le rôle de l'**épisode pilote**, qui était primordial jusqu'au début des années 2000, a évolué depuis quelques années. En effet, avec la diffusion des séries télévisées sur les plateformes en ligne, et qui plus est depuis que ces plateformes produisent une part de leur propre contenu, deux tendances apparaissent.

²⁶⁹« The West Wing », *TVGUIDE*, <http://www.tvguide.com/tvshows/the-west-wing/episodes-season-1/100534/>, consulté le 12/10/17

La première tendance est celle de la plateforme proposée par l'entreprise *Amazon*, par le biais de son pôle de production *Amazon Studios*, qui lance chaque année une campagne de mise à disposition de pilotes produits pour ses abonnés (une dizaine chaque année)²⁷⁰. L'entreprise change partiellement la chronologie que nous avons développée au chapitre 1 pour donner une place plus importante aux spectateurs qui pourront voter pour les pilotes qu'ils souhaitent voir développés en série²⁷¹.



Capture d'écran du site d'Amazon Studios²⁷²

Ces pilotes émergent des projets de séries télévisées originaux qu'*Amazon Studios* reçoit chaque mois. Si les éléments reçus (un script de format 22 minutes pour les comédies) plaisent aux équipes de l'entreprise, celles-ci mettent une option sur le projet pour qu'il soit développé sur le papier dans un premier temps et ensuite par la réalisation d'un **épisode pilote** qui sera donc mis en ligne sur la plateforme pour être soumis aux votes des abonnés. En utilisant le même type d'analyse de données que *Netflix*, *Amazon Studios* a décidé de développer en 2013 une *sitcom* autour de quatre sénateurs républicains partageant la même maison à Washington (*Alpha House*, Garry Trudeau, *Amazon Video*, 2013-en production). En restant avec les niveaux de rémunération de l'industrie télévisuelle régis par la

270« 2014 Amazon Studios Pilots », *Deadline*, <http://deadline.com/2014-amazon-studios-pilots/>, consulté le 12/10/17

271Kevin Fitzpatrick, « Amazon 2014 pilot season : watch 10 new series debut, from 'Bosch' to Chris Carter's 'The After' ! », *Screenrush*, mis en ligne le 06/02/14, <http://screencrush.com/amazon-pilot-watch-2014-bosch-after-rebels-mozart/>, consulté le 12/10/17

272« Submission Agreement », *Amazon Studios*, <https://studios.amazon.com/help/submission-agreement>, consulté le 12/10/17

*Writers' Guild of America*²⁷³ et en se plaçant à la hauteur des normes des producteurs de contenus pour les chaînes de télévision, *Amazon Studios* semble se positionner comme un acteur légitime dans cette industrie.

La seconde tendance est celle utilisée par l'entreprise *Netflix* qui, comme nous l'avons vu au chapitre 5, met à disposition de ses abonnés toute une saison à partir d'une date précise. Les épisodes apparaissent comme faisant partie intégrante d'une saison écrite comme une histoire de plusieurs heures découpée et non plus comme une somme d'épisodes. Ainsi, alors que pour *The West Wing*, le premier épisode porte le titre de « Pilote »²⁷⁴, celui d'*House of Cards* est titré « Chapter 1 ». *Netflix* n'a plus à se soucier de connaître les résultats d'audience d'un **épisode pilote**, puisque c'est le temps global qu'un abonné passera sur la plateforme et donc renouvellera son abonnement qui compte pour l'entreprise. Ceci permet aux créateurs qu'elle engage de développer des séries directement à l'échelle de la saison. Cette pratique prend ses distances avec le rôle de **l'épisode pilote** dans l'industrie télévisuelle étasunienne, puisque la mise en ligne de la saison entière est faite au même moment sur sa plateforme de *SVOD*. **L'épisode pilote** ne sert plus de test, qui plus est lorsque la création d'une série télévisée originale a un rôle de produit d'appel pour de potentiels nouveaux abonnés à la plateforme.

Toutefois le premier épisode permet toujours aux spectateurs d'une série télévisée de s'éduquer à sa narration et à son esthétique. Ainsi le « chapter 1 » de *House of Cards* s'ouvre sur un écran noir avec en *off* le bruit d'un accident entre une voiture et un chien. La devanture d'une maison apparaît avec en son centre une porte qui s'ouvre sur le membre du congrès, Frank Underwood (Kevin Spacey). On entend et l'on voit la voiture redémarrer et s'éloigner rapidement pendant que le chien souffre bruyamment hors-champ. Frank Underwood et son garde du corps cours vers le chien, toujours hors-champ et agonisant. Frank Underwood ordonne à son garde du corps d'aller prévenir les voisins, propriétaires du chien. Pendant son absence, il s'adresse directement aux spectateurs et met fin aux souffrances du

273 Geoff Duncan, « Amazon joins Netflix, Hulu, Google with original TV programming », *Digital Trends*, mis en ligne le 03/05/12, <https://www.digitaltrends.com/home-theater/amazon-joins-netflix-hulu-google-with-original-tv-programming/>, consulté le 12/10/17

274 « Pilot », *The West Wing*, *IMDb*, http://www.imdb.com/title/tt0745667/?ref_=ttfc_fc_tt, consulté le 12/10/17

chien :

« Il y a deux sortes de douleurs. Celle qui vous rend plus fort ou celle qui ne sert à rien, celle qui n'apporte que de la souffrance. Je n'ai aucune patience avec ce qui est inutile. À un moment comme celui-ci, il faut agir, faire ce qui est désagréable, mais nécessaire. Voilà. Plus de douleur ».

Les voisins reviennent avec le garde du corps et Frank Underwood leur explique les circonstances de l'accident et son intention de mettre ses relations au service de l'avancement de l'enquête. Il rentre chez lui, se lave les mains et rejoint sa femme (Claire Underwood, jouée par Robin Wright) pour lui fermer sa robe. Ce court moment de complicité fait la transition entre la chambre du couple et la fête du nouvel an du parti démocrate à Washington. Là encore, Frank Underwood s'adresse directement aux spectateurs en traversant la salle :

« Le président élu, Garrett Walker. Est-ce que je l'apprécie ? Non. Est-ce que je crois en lui ? La question n'est pas là. Tout homme politique qui reçoit 70 millions de voix est entraîné par des forces qui le dépassent et qui nous dépassent vous et moi, même si je n'aime pas l'admettre. Regardez ce sourire engageant, ces yeux confiants. Je me suis rapproché de lui très tôt pour me rendre indispensable. Après 22 ans au Congrès, je sais de quel côté souffle le vent ».

Puis il enchaîne :

« Jim Matthews, notre honorable Vice Président, ancien gouverneur de la Pennsylvanie. Il a fait son devoir en nous livrant la pierre angulaire de l'élection et maintenant ils vont le mettre au vert. Mais il a l'air assez content, non ? Pour certain, l'essentiel c'est la taille de leur siège ».

Il se tourne vers un troisième personnage :

« Linda Vasquez, Secrétaire Générale de Walker. Elle a eu le poste grâce à moi. C'est une femme : check. Une latina : check. Mais le plus important c'est qu'elle est très coriace : Check, check, check. À la maison blanche, il ne suffit pas d'avoir les clés en poche, il faut aussi tenir le gardien ».

Enfin, il conclut :

« Et moi, je suis l'humble Whip²⁷⁵ de la majorité. Je fais avancer les choses dans un Congrès paralysé par la mesquinerie et la lassitude. Je nettoie les tuyaux pour faire passer la boue. Mais je ne vais plus jouer les plombiers très longtemps. J'ai purgé ma peine. J'ai soutenu l'homme qu'il fallait. Un échange de bons procédés. Bienvenue à Washington ».

L'image fond au noir et le générique débute.

Ainsi dans cette séquence pré-générique du premier épisode, l'accent est mis sur le personnage principal de la série. En plaçant l'accident et le chien hors-champ pendant toute la séquence, l'attention du spectateur ne peut se poser que sur les réactions et les commentaires de Frank Underwood qui sont souvent accentués par des regards caméras, mais la violence de la scène et le monologue permet d'appuyer le caractère du personnage dès les 30 premières secondes de la série télévisée.

De même, dans la séquence qui nous présente les trois personnages les plus influents de la pièce où il se trouve, le président élu, le Vice Président et la Secrétaire Générale de la nouvelle présidence, le monologue et les regards caméra soulignent l'importance sur le pivot central de la série : Frank Underwood.

Mais à l'inverse d'un **pilote** de série télévisée plus traditionnel, là où *the West Wing* répétait plusieurs fois que le président avait eu un accident de vélo, l'élément déclencheur de l'intrigue ne se fera connaître que plusieurs minutes après le générique : le fait que le Président et sa Secrétaire Générale trahissent la promesse faite à Underwood de lui donner le poste de *Secretary of State*²⁷⁶.

De même, les personnages principaux de la fiction sérielle créée par Sorkin étaient présentés succinctement dans la séquence pré-générique : Leo, chez lui, finissant ses mots croisés et en relevant une faute, CJ essayant de flirter dans une salle de gym, Josh endormi sur son bureau et Sam finissant sa soirée avec une inconnue. Puis les relations entre les personnages étaient explicitement montrées aux spectateurs via le *walk-and-talk* de Leo criant les noms de ses collaborateurs

²⁷⁵En français littéral : fouet. Membre du Congrès qui rassemble et négocie avec les autres afin de comptabiliser les voix pour préparer les votes de lois.

²⁷⁶Équivalent étasunien du ministre des affaires étrangères.

dans les bureaux de la Maison Blanche. Là où *House of Cards* évoque seulement la femme de Franck Underwood et ne lui donne pas une ligne de dialogue, il faudra l'épisode entier pour commencer à comprendre la relation qu'entretiennent les autres personnages avec Franck : le rôle ambivalent de son couple avec Claire, très accueillant en public et froid et calculateur dans le privé, la jeune journaliste arriviste Zoe Barnes, qui va se servir d'Underwood pour avoir des informations à publier autant qu'Underwood se servira d'elle pour contrôler les informations qui seront publiées, et Peter Russo, le jeune membre du Congrès qui servira directement à la vengeance d'Underwood.

Cette différence de narration entre les deux séries télévisées peut s'expliquer par le support de diffusion des deux fictions : la première a été diffusée sur un *networks*, un épisode par semaine et la première page de publicité à interrompre la diffusion intervenait dès la fin du générique. Ceci explique la nécessité à la fois de présenter rapidement les personnages et de les caractériser un tant soit peu, avec une pointe d'humour pour les rendre sympathiques, et à la fois de donner l'élément déclencheur de l'épisode, laissant une part de mystère qui poussera les spectateurs à suivre l'épisode entier. La seconde a été mise en ligne sur une plateforme de *SVOD*. Toute la saison était disponible aux abonnés et aucune page de publicité ne venait interrompre le visionnage.

De plus, les épisodes s'enchaînent sur la plateforme, ce qui donne la possibilité de passer le générique d'ouverture de 1min32 (contre 49s pour celui de *the West Wing*) et le générique de fin, pour passer directement à l'épisode suivant, qui se lancera automatiquement après quelques secondes. Nous pouvons considérer cette option comme étant la mise en pratique de la volonté de la plateforme de garder au maximum l'attention des spectateurs en limitant les moments où ils pourraient interrompre leurs visionnages²⁷⁷.

²⁷⁷Séverinne Barthes dans *Les Génériques de séries*, Oliviers Joyard, 2018, *timecodes* : 1:09:11 à 1:09:28.



Capture d'écran de l'interface de la plateforme *SVOD Netflix* : passer à l'épisode suivant²⁷⁸.

Cette option de passer les génériques donne la possibilité aux abonnés de regarder toute la saison en une seule séance, ce qui permet en contrepartie aux auteurs de développer les personnages et les intrigues sur plusieurs épisodes. Là où la narration télévisuelle classique tendait à découvrir un obstacle et le résoudre dans le même épisode, la narration des séries télévisées en ligne étale la résolution d'obstacles sur plusieurs épisodes. Ce procédé met progressivement fin au développement autonome d'un épisode puisque l'intrigue de l'épisode n+1 reprend directement là où l'épisode n s'est interrompu : le « chapitre 1 » de *House of Cards* se clôt sur Frank mangeant des côtes de porc le lendemain de l'inauguration du nouveau Président et reprend au même endroit dans le « chapitre 2 ».

²⁷⁸Laura Hudson, « Reader poll: are you binge-watching House of Cards? », *Wired*, mis en ligne le 04/02/13, <https://www.wired.com/2013/02/house-of-cards-netflix/>, consulté le 15/01/17



Captures d'écran des « chapitre 1 » et « chapitre 2 » de *House of Cards*²⁷⁹.

La mise en scène insiste sur le peu de temps qui s'est écoulé diégétiquement entre les deux moments : le soleil s'est légèrement décalé et Frank Underwood a terminé ses travers de porc. Certes ce temps sera toujours plus long que celui du spectateur qui aura pu voir ses deux séquences à moins d'une minute d'écart finissant le premier épisode et commençant le deuxième sans temps de latence (pause, générique de fin, *etc.*). N'utilisant aucunement la figure du *cliffhanger*, les épisodes et la saison se terminent sur des points de suspensions. Le spectateur sait que les arcs narratifs ne sont pas finis et il a le choix de les poursuivre en regardant l'épisode suivant. Pour la saison suivante cependant, il lui aura fallu attendre la mise en ligne l'année suivante. Le spectateur n'a plus à gérer la frustration qu'apportait la diffusion hebdomadaire d'un épisode. Son choix

²⁷⁹Première capture d'écran : *timecode* 53:15 ; Deuxième capture d'écran : *timecode* 00:09.

consiste désormais à mettre un terme ou non à sa session de visionnage qui continuera jusqu'à la fin des épisodes disponibles sur la plateforme de **SVOD**.

Les évolutions dans l'écriture dues aux plateformes de diffusion des séries télévisées en ligne remettent donc en question l'utilité de proposer des séries télévisées comme une suite d'épisodes. Elles pourraient ne plus être considérées désormais comme une suite d'épisodes reliés entre eux pour former une série télévisée, mais comme une longue fiction audiovisuelle découpée en plusieurs épisodes. Le seul avantage d'un découpage en épisodes, qui tend à disparaître avec les nouvelles options que l'on peut voir émerger sur les services de **SVOD** (passer les génériques d'ouverture et de fin, enchaîner les épisodes automatiquement) est l'aspect pratique pour le spectateur d'avoir des temps de pause réguliers pour découper, s'il le souhaite, son visionnage. Les séries télévisées sont aujourd'hui écrites pour être consommées à la fois intégralement, mais également épisode par épisode, grâce notamment à la pause de l'intrigue à la fin des épisodes (que nous avons relevé dans *House of Cards*).

On peut également voir émerger cette évolution dans des séries télévisées qui ne sont pas produites par les plateformes de **SVOD**. Des séries télévisées comme *True Detective* (Nic Pizzolatto, *HBO*, 2014-en production) ou encore *Fargo* proposent une nouvelle variation du format narratif de l'*anthology*²⁸⁰ qui ne développe plus une intrigue sur un seul épisode, mais sur une seule saison. Ce format narratif se rapproche de celui de la mini-série, dans cet aspect de récit clos sur une saison, mais propose à la saison suivante, une intrigue dans le même ton que la saison précédente.

Toutefois, le découpage de l'intrigue en épisodes successifs de même longueur n'est plus le seul modèle adopté par les plateformes de diffusion en ligne pour concevoir leurs séries télévisées.

280Voir I-2-2.

II-6-2 : Le mélange des contenus et des formats à l'ère du numérique dans les sitcoms produites par les plateformes de SVOD.

Le format de la *comedy* et plus particulièrement sa déclinaison la plus populaire, la *sitcom*, repose historiquement sur « l'art de la variation dans la répétition »²⁸¹, dans une récurrence structurelle caractérisée par une faible dimension feuilletonnante entre les épisodes et les saisons. La mise en scène des *sitcoms* repose sur un nombre limité de lieux où se dérouleront les situations, comme les appartements des membres du groupes, les lieux de travail des personnages et le lieu de convivialité du groupe : les quatre appartements de *Friends*²⁸², les lieux de travail des six personnages principaux (qui varient au fil des saisons) et surtout le café *Central Perk*, lieu de rencontre et de discussion tout au long des 236 épisodes.

Les espaces diégétiques y sont souvent immuables pour pouvoir y déployer une nouvelle variation du comique de situation sur lequel le genre repose. Il en va ainsi des employés de l'entreprise Dunder Mifflin de *The Office* (Ricky Gervais et Stephen Merchant, *NBC*, 2005-2013) qui retrouvent continuellement les espaces diégétiques (le bureau en *open-space* et l'entrepôt) « comme mis à neuf et prêts à subir de nouvelles formes d'outrages »²⁸³.

Le genre de la *sitcom* semble toutefois se renouveler aujourd'hui. Plusieurs tendances émergentes sont visibles dans différentes séries télévisées.

La première tendance se retrouve dans des séries télévisées comme *Master of None* qui s'émancipe des lieux récurrents au centre de la *sitcom*. La série télévisée suit le personnage de Dev, un acteur trentenaire new-yorkais qui n'hésite pas à sortir de chez lui et à explorer la ville, toujours relié à son groupe (deux amis, sa sœur, ses parents) par son téléphone portable et les technologies de l'information et de la communication disponible de nos jours (réseaux sociaux,

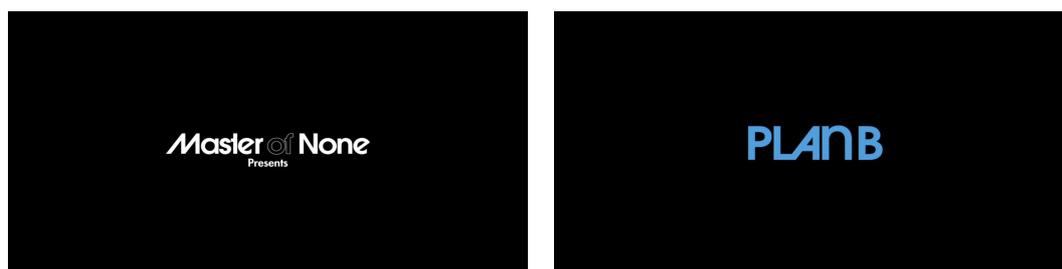
281 Eric Thouvenel, « Pour un comique d'habitation », dans Jean-Pierre Esquenazi (dir.), « L'analyse des séries télévisées », *Ecrans*, 2015 - 2, n°4, Classiques Garnier, Paris, 2016, p. 203

282 Celui côté jardin (habité au début de la série télévisée par Chandler et Joey), celui côté cour (habité au début de la série télévisée par Monica et Rachel), celui de Ross et celui de Phoebe.

283 Eric Thouvenel, « Pour un comique d'habitation », *op. cit.*, p. 213

etc.). Les épisodes dépeignent une suite d'événements anodins qui ont toujours la possibilité de transformer radicalement la vie du personnage principal. Cette confrontation au monde extérieur et aux rencontres qu'il y fait relance les perspectives possibles dans lesquelles les personnages de *sitcoms* ont longtemps été enfermés. La série télévisée reste dans la logique de parler de son époque en traitant des sujets comme le sexisme, le racisme ordinaire et surtout la problématique du passage à l'âge adulte et des choix de vie que ce rite amène.

De même, la question de la variation, si toutefois elle ne se trouve pas dans la répétition de la même manière que dans *The Office* avec un retour à la situation initiale pour les personnages, est bel et bien présente. Notamment dans la façon d'ouvrir les épisodes avec la mentions « *Master of None presents* » pour indiquer autour de quel thème se fera la variation de l'épisode. Chaque épisode développant des variations autour d'un thème précis.



Captures d'écran : *Master of None* saison 1, épisode 1 : « *Plan B* »²⁸⁴.

Ainsi, le premier épisode de la première saison « *Plan B* »²⁸⁵, varie autour de la possibilité de Dev d'avoir des enfants. L'épisode s'ouvre sur Dev ayant une relation sexuelle avec une femme qu'il vient de rencontrer, Rachel, qui s'interrompt lorsque le préservatif est déchiré. Les deux personnages cherchent alors une pharmacie pour leur vendre un contraceptif d'urgence. L'ayant trouvée, les deux personnages se séparent en se promettant de rester en contact. Le reste de l'épisode sera constitué de Dev racontant à ses amis, Arnold et Denise, l'aventure, puis devant garder les enfants d'une troisième amie, il fantasme sur la possibilité d'avoir lui-même des enfants. Tantôt élevés dans un pastiche des années 1950

²⁸⁴Timecode : 04:13-04:15

²⁸⁵« *Plan B* » désigne ici « la pilule du lendemain ».

idéalisé, puis dans une vision apocalyptique de père moderne à bout de nerfs. L'épisode se termine sur la résolution que Dev n'est pas encore prêt à avoir des enfants.

La série télévisée, qui est produite et diffusée par *Netflix* laisse le spectateur presque libre d'appréhender les épisodes dans l'ordre qu'il le souhaite, la plateforme les diffusant dans un ordre automatique, en limitant son caractère feuilletonnant à un arc secondaire tout au long de la saison. Ce procédé permet de multiplier les choix de l'ordre dans lequel nous pouvons regarder les épisodes et ainsi d'accentuer les variations au-delà de la répétition, qui pourrait sembler contradictoire avec la seconde tendance que nous observons chez *Netflix*.

La seconde tendance visible dans les productions *Netflix* est, à l'inverse, de donner une plus grande part au feuilletonnant dans ses *sitcoms*. Ainsi, une série télévisée comme *One day at a time* (Gloria Calderon et Mike Royce, *Netflix*, 2017- en production) qui dépeint la vie de trois générations d'étasunien venant de Cuba réunies sous le même toit, renoue avec les classiques du genre en respectant l'unité de groupe : la grand-mère, la mère, les enfants autour desquels gravitent le propriétaire et concierge de l'immeuble, les trois collègues de la mère et le père des enfants ; de lieu avec le-dit appartement et le cabinet médical où travail la mère de famille et de situations, qui gravitent autour du quotidien de cette famille.

Cette fiction sérielle dépeint aussi des situations et des questionnements de son époque : l'immigration, les conséquences de la seconde guerre du Golfe dont les parents sont des vétérans, la découverte de son homosexualité par l'un des enfants, *etc.* Ainsi, la *sitcom* renoue avec les codes de ses prédécesseurs²⁸⁶ via les thèmes d'actualité qu'elle aborde, mais aussi via sa mise en scène basée sur trois caméras posées dans un nombre de décors limité.

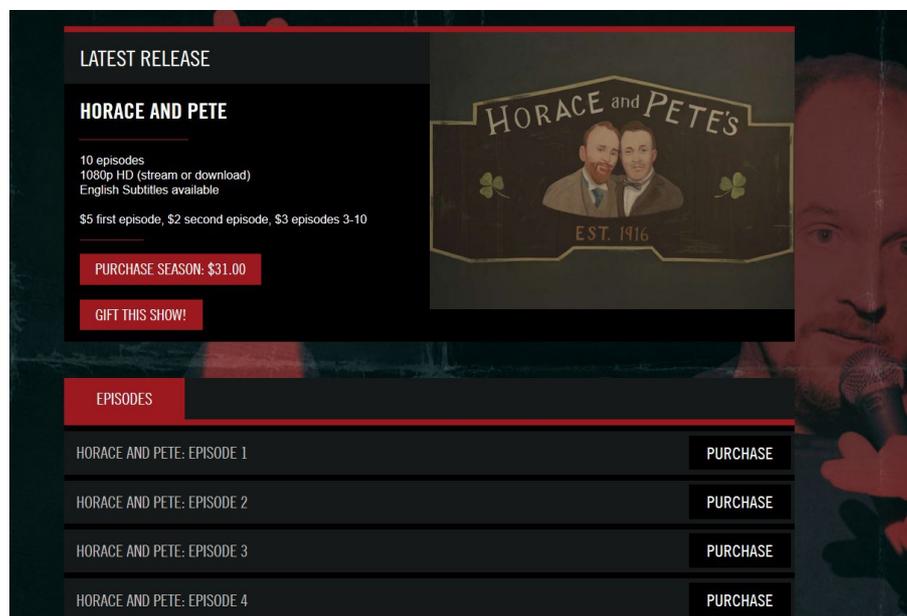
Toutefois, cette *sitcom* s'ouvre au développement d'arcs narratifs tout au long des dix épisodes de sa première saison. En développant la relation entre les parents de la famille, qui se sont séparés à cause de leurs syndromes post-traumatiques, mais aussi en plaçant la découverte de l'homosexualité de leur fille dans le contexte de la culture cubaine conservatrice, représentée par la grand-mère

²⁸⁶Voir la partie consacrée à *All in the family* dans le chapitre 1.

qui veut absolument organiser la « *Quinces* »²⁸⁷ de sa petite-fille.

D'autres possibilités de renouvellement des séries télévisées apparaissent également grâce aux technologies numériques. Ainsi, avec la série télévisée *Horace and Pete* (2016), Louis C.K. crée et met en ligne²⁸⁸ une série retournant dans un espace fermé, proche du théâtre filmé du « premier âge d'or »²⁸⁹ qui n'est pas diffusé par un média en flux, contrairement aux autres créations sérielles de Louis C.K.²⁹⁰, et ainsi se permet plusieurs libertés.

La liberté principale est celle permise par le moyen de diffusion qu'est son site Internet sur lequel le spectateur doit acheter la série télévisée, soit épisode par épisode, soit la saison entière.



Capture d'écran de la page « *Horace and Pete* », du site de Louis C.K.²⁹¹

Cette manière de diffuser via une plateforme en ligne permet de ne pas être lié à une grille horaire et donc de personnaliser la durée de chaque épisode en

287« Fête des quinze ans » : dans la culture latino-hispanique elle représente l'entrée d'une jeune fille dans sa vie d'adulte.

288<https://louisck.net/show/horace-and-pete>

289Voir chapitre 1.

290*Louie* (FX, 2010-2015), *Better Things* (FX, 2016- en production), *Baskets* (FX, 2016- en production).

291<https://louisck.net/show/horace-and-pete>, mis en ligne le 30/01/16, consulté le 03/10/17

fonction de son contenu narratif²⁹². L'exemple de l'épisode 3 de la première saison illustre particulièrement cette possibilité.

La série raconte l'histoire de Horace et Pete, les propriétaires du bar familial *Horace and Pete's* situé à New-York, et de leur famille dysfonctionnelle. Horace, joué par Louis C.K., est un père de famille divorcé en froid avec ses enfants. L'épisode 3 est construit en deux parties : il met en scène l'ex-femme de Horace, Sarah (interprétée par Laurie Metcalf) qui lui raconte comment elle en est venue à tomber amoureuse et à commencer une liaison avec le père de son nouveau compagnon, en un plan séquence de prêt de 20 minutes, puis, après un interlude masturbatoire dans les toilettes du bar, Horace raconte à son ex-femme comment sa liaison avec sa sœur s'est déroulée pour mener au divorce des deux personnages, tout cela dans un long champ/contre-champ.



Captures d'écran de l'épisode 1x3 de *Horace and Pete*²⁹³.

L'épisode se permet, pendant ses 43 minutes, de seulement développer le personnage de Sarah et de mettre en lien son monologue avec l'histoire du personnage de Horace, là où une autre série télévisée contemporaine aurait multiplier les rebondissements ou explorer plusieurs arcs narratifs, ou bien aurait en tout cas mis en scène plus qu'un seul dialogue.

De plus, le format de la série ne permet pas de la catégoriser selon les critères établis par l'industrie télévisuelle étasunienne. Avec un ton comique et un lieu limité qui multiplie les possibles situations, nous aurions pu penser qu'elle appartiendrait aux *comedies* et plus particulièrement aux *sitcoms*, mais sa longueur excède la demi-heure, et c'est comme *drama* qu'elle fut présentée dans les

2921x1 : 1:07:46, 1x2 : 50:44, 1x3 : 43:47, 1x4 : 30:23, 1x5 : 33:16, 1x6 : 37:02, 1x7 : 50:32, 1x8 : 35:08, 1x9 : 36:03, 1x10 : 53:45.
293Timecodes : 04:21, 24:12, 39:58.

compétitions²⁹⁴. Enfin, le contenu de la série télévisée a pu s'adapter à l'actualité de l'époque, puisque le mode de production permettait de diffuser un épisode tourné durant la semaine précédente, permettant notamment aux « piliers de bar » de discuter des sorties médiatiques de Donald Trump durant la primaire républicaine de 2016 dans certains épisodes.

Cet entremêlement des genres et des formats n'a pu être possible que par son type de production, autonome des chaînes de télévision puis-qu'autofinancée, et de diffusion, en ligne et donc non soumise aux grilles de diffusion. Cette série alterne des situations comiques et tragiques, adapte la longueur des épisodes à leur propos, et utilise un décor presque unique qui semble permettre cette liberté en limitant les sommes à déboursier et focalisant l'attention du spectateur sur les acteurs et leur texte.

Ainsi, les limites de formats et de contenus des séries télévisées établies durant les premiers « âge d'or » semblent s'effriter au profit d'une multiplication des expériences dans le domaine de la fiction sérielle télévisuelle. Une *sitcom* peut aujourd'hui ne pas être limitée à une fiction d'une demi-heure filmée dans un décor de studio, par trois caméras. Le tournage en extérieur, l'augmentation de la durée de l'épisode et le mélange de thèmes tragiques aux comiques sont autorisés par les nouvelles formes de diffusion et de consommation permises par les technologies numériques. L'ouverture des possibles ne se fait pas seulement dans l'univers diégétique, mais également dans les formats des séries télévisées eux-mêmes grâce à l'utilisation des technologies numériques pour les produire, les diffuser et en raconter les histoires, comme l'utilisation de la narration transmédiatique nous permet de l'observer.

²⁹⁴Page IMDb de la série, rubrique « awards », <http://www.imdb.com/title/tt5425186/awards>, consulté le 03/10/17

II-6-3 : La narration transmédiatique :

La narration transmédiatique est définie par Henry Jenkins comme une histoire qui « se déploie à travers des plateformes médiatiques multiples, chaque nouveau texte apportant une contribution distincte et significative à l'ensemble »²⁹⁵, il précise qu'elle « représente un processus où tous les éléments d'une fiction sont *dispersés systématiquement à travers de multiples canaux de distributions* dans le but de créer *une expérience de divertissement unifiée et coordonnée*. Idéalement, chaque média apporte *sa propre contribution* au déroulement de l'histoire »²⁹⁶.

Dans le contexte de la diffusion historique des séries télévisées, nous pouvons la comprendre comme une tentative de maintenir l'intérêt du spectateur entre deux diffusions d'épisodes ou de saisons et une tentative de capitaliser sur un succès en reprenant et en augmentant un univers diégétique populaire. ; ou comme l'écrit Jenkins : « consommer plusieurs médias permet une expérience plus profonde qui motive en retour à consommer encore »²⁹⁷. Cette extension de l'histoire peut être portée sur de nombreux médias, comme les livres, les *blogs*, les jeux vidéos, *etc.*

Toutefois, cette dynamique de narration précède l'ère des technologies numériques. En effet, nous pouvons relever l'exemple de l'univers diégétique dépeint dans le film *Star Wars* (George Lucas, 1977), qui au-delà d'avoir des suites cinématographiques, s'étend sur des novélisations des films (*Star Wars: From the Adventures of Luke Skywalker*, Alan Dean Foster, 1976), des romans (*Star Wars: Splinter of the Mind's Eye*, Alan Dean Foster, 1978), des bandes-dessinées (*Star Wars*, Marvel Comics, 197-1986), des jeux de plateau (*Star Wars: The Role*

295Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York & London, New York University Press, 2008, p. 97, dans Sarah Sepulchre, « Les constellations narratives. Que font les téléspectateurs des adaptations multimédiatiques des séries télévisées ? », *TV/Series* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15/09/13, <http://tvseries.revues.org/729>, consulté le 10/11/16

296Henry Jenkins, « Transmedia 202: Further Reflections », *Confessions of an Aca-Fan*, mis en ligne le 01/08/11, http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html, consulté le 02/02/17, accentuations dans l'original

297Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York & London, New York University Press, 2008, p. 98, dans Sarah Sepulchre, « Les constellations narratives. Que font les téléspectateurs des adaptations multimédiatiques des séries télévisées ? », *op. cit.*

Playing Game, Greg Costikyan, 1987), des séries télévisées (*Star Wars: Droids*, Lucas, Burt, Jafelice, Smith et Stephenson, ABC, 1985-1986) puis sur des jeux vidéo (*Star Wars: The Empire Strikes Back*, Parker Brothers, 1982). Chaque nouvelle création apporte une histoire supplémentaire à l'univers diégétique ou au moins la relecture d'un événement dépeint dans les films via les possibilités du média utilisé.

Les univers transmédiatiques reposent donc sur la construction d'un univers fictionnel : un *worldmaking*²⁹⁸ qui se doit d'être cohérent et qui doit appartenir à une vision globale, une construction d'un « monde total et indépendant du nôtre, un autre monde cohérent, qui serait ainsi d'une richesse telle qu'il serait développable à l'infini »²⁹⁹. Il en va ainsi de la publication du *Secret Diary of Laura Palmer* (Jennifer Lynch, Simon & Schuster, 1990) en 1990 qui forma une extension diégétique de la série *Twin Peaks* (Frost et Lynch, ABC, 1990-1991, Showtime, 2017) entre la diffusion de sa première et de sa seconde saison et son préquel cinématographique : *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (David Lynch, 1992).

Le développement d'univers fictionnels, sans apparaître avec les technologies numériques, s'est néanmoins accentué avec elles. En effet, ces dernières ont permis une multiplicité des supports et des types de narration transmédiatiques. L'apparition de plateforme de partage de vidéo en ligne, de blogs, de jeux vidéo, de suppléments dans les supports de visionnage personnels (**DVD, Blu-Ray**) et de réseaux sociaux sont autant de moyens pour développer des univers transmédiatiques, dans une convergence des médias³⁰⁰. De plus, la multiplication des chaînes, des supports de visionnage et du nombre de séries télévisées produites décrite précédemment a réduit la taille relative d'audience par production poussant la compétition entre les producteurs, ce qui a déclenché une vague d'expérimentations transmédiatiques dans le but de construire et d'entretenir la fidélité des spectateurs, dans un contexte où la diffusion en flux de la télévision

298Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York & London, New York University Press, 2008, p. 21 et 116-117, dans Sarah Sepulchre, *ibid*

299David Peyron, « Quand les oeuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle », *Réseaux*, n° 148-149, 2008, p. 353 [p. 335-368], <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2008-2-p-335.htm>, consulté le 10/11/16

300Henry Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York & London, New York University Press, 2006, dans Sarah Sepulchre, *ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, vol. 4, no. 1(7), 2011, pp. 175-186

touche semble-t-il à son terme³⁰¹.

Ainsi, les technologies numériques ont permis de développer les éléments para-textuels des œuvres sérielles, tels que les éléments de promotions (site Internet regroupant bandes-annonces, *making-off*, etc.) et d'autres à caractère transmédiateur permettant d'étendre le monde diégétique d'une série télévisée. Cette extension permet à la fois d'étendre celui développé dans une série télévisée en ajoutant des personnages, des lieux, etc., mais permet également d'entrer dans les détails que la fiction sérielle télévisuelle n'a pas eu le temps de traiter.

Le premier cas serait celui de l'univers transmédiateur construit autour de la série télévisée *Lost*. En effet, autour de la série télévisée créée par Jeffrey Lieber, J.J. Abrams et Damon Lindelof, fut créé un univers transmédiateur qui ajouta de nouveaux personnages, de nouveaux lieux, de nouveaux arcs narratifs, de nouvelles périodes temporelles et d'éléments à la mythologie, à la narration déjà complexe (cf chapitre 4). En plus des événements dépeints durant les six saisons et de leurs 90h et 45min³⁰² s'ajoutent d'autres univers dans les cinq jeux de réalité augmentée, les quatre romans, le jeu vidéo, les multiples sites Internet, les deux séries de vidéos en ligne et les suppléments contenus sur les **DVD** de la série télévisée³⁰³.

Le caractère fantastique de la série télévisée semble en effet particulièrement propice à ce genre de construction d'un monde étendu sur plusieurs créations via plusieurs médias, grâce aux multiples générations de groupe d'individus habitants l'île et remontant jusqu'à l'Antiquité. Les fans de la série télévisée ont pu creuser dans les matériaux transmédiateurs et explorer une narration que Jenkins analyse comme une tendance à la construction d'un monde (*worldmaking*) plutôt que la construction d'une narration basée sur des événements qui lanceraient l'intrigue dans d'autres directions (*event-driven storytelling*)³⁰⁴. Ces fans se transforment alors en des « archéologues » ou des « enquêteurs » fouillant

301 Jason Mittel, « Transmedia Storytelling », *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York, p. 293

302 « How many hours of Lost are there? », Lostpedia, http://lostpedia.answers.wikia.com/wiki/How_many_hours_of_Lost_are_there, consulté le 15/12/17

303 Jason Mittel, *op. cit.*, p. 304

304 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, 2006

dans tous les supports transmédias afin de découvrir les secrets de l'île complétant la base de donnée que nous avons évoquée plus haut.

Le choix des *showrunners* de la série fut de séparer le contenu entre celui qui importait pour les personnages de la série télévisée qui apparaîtrait à l'écran et celui qui ne leur importait pas, qui apparaîtrait donc sur d'autres supports. La narration de la série télévisée se focalisant donc sur des éléments centrés sur les personnages, et leurs arcs narratifs, alors que le contenu transmédia se concentrait sur une mythologie entourant la série télévisée³⁰⁵.

Créer un univers transmédia complexe demande un grand contrôle de la narration qui ne peut être exercé que par des *showrunners*, dont nous avons vu le rôle prédominant dans la cohérence des séries télévisées contemporaines. Parfois donc, confier une part de la narration **transmédia** à des auteurs en dehors de la *writers' room* peut mener à ce que le nouvel élément soit rendu caduc par la série télévisée (comme pour le roman *Bad Twin*, Gary Troup, 2006). À l'inverse, le jeu de réalité augmentée *The Lost Experience* (2006), qui réunissait des éléments narratifs éparpillés entre des sites Internet, des *podcasts*, des messages vocaux et des événements en direct, a été conçu par les *showrunners* pour combler le vide entre la diffusion de la deuxième et la troisième saison, faisait partie intégrante de l'univers diégétique de la série télévisée. Ce jeu de réalité augmentée devait répondre à trois demandes : offrir des révélations narratives aux fans de la série télévisée, expérimenter des formats de narrations innovants et maintenir l'intérêt de la presse et du public pour la série télévisée durant le *hiatus* de l'été³⁰⁶.

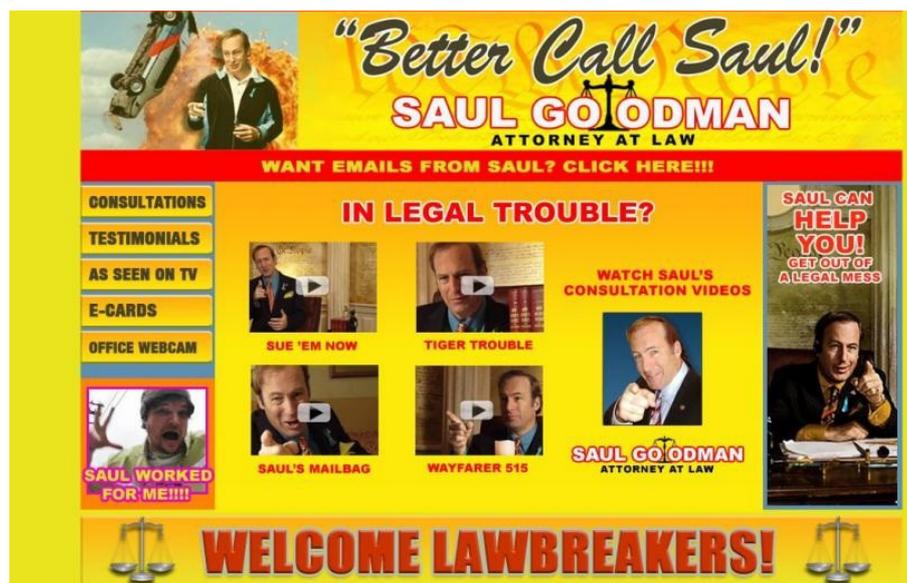
Le second cas serait celui de la série télévisée *Breaking Bad*. À l'inverse du cas de *Lost*, dont la narration transmédia apportait des éléments en dehors de cette série télévisée pour construire une mythologie, la narration transmédia de cette la série télévisée créée par Vince Gilligan est centrée sur elle-même et apporte des éléments secondaires qui n'ont pas pu être traités dans les arcs principaux. Ainsi, la narration **transmédia** autour de *Breaking Bad* se base sur le

305 Jason Mittel, *op. cit.*, p. 305

306 Interview par Jason Mittel de Cuse et Lindelof, mené le 23/03/10, dans Jason Mittel, *op. cit.*, p. 307

développement de personnages secondaires qui n'ont pas pu être traité durant les 62h de ses cinq saisons. De fait, la série télévisée dépeignant de manière réaliste la ville d'Albuquerque, son univers diégétique est proche de notre réalité. Aucun élément fantastique ne vient chambouler la réalité que nous connaissons.

Les éléments de narration **transmédia** créés autour de la série télévisée se concentrent donc sur l'augmentation de la caractérisation des personnages, notamment via les sites Internet. On peut noter celui de l'avocat Saul Goodman, *BetterCallSaul.com*, qui donne de nouveaux éléments quant au personnage comique, via le ton parodique du *design* du site et les vidéos d'avis des anciens clients de Saul, et qui a également servi de plateforme publicitaire pour le lancement de la série télévisée *spin-off* le concernant : *Better Call Saul* (Vince Gilligan et Peter Gould, AMC, 2015-en production).



Capture d'écran du site Internet parodique : BetterCallSaul.com³⁰⁷.

On peut également mentionner le site de récolte de fond lancé par le personnage de Walter Jr. (*SaveWalterWhite.com*) lors de l'épisode 12 de la saison 2. Le site fut mis en ligne au moment de la première diffusion de l'épisode sur *AMC*.

³⁰⁷Amanda Remling, « 'Better Call Saul' Website: 5 'Breaking Bad' Easter Eggs That Fans Will Love », *IBTimes*, mis en ligne le 14/01/14, consulté le 15/12/17



Capture d'écran du site Internet : SaveWalterWhite.com³⁰⁸.

Les contenus transmédiatiques de *Breaking Bad* épaississent le monde diégétique de la série télévisée en plongeant les consommateurs dans la psyché des personnages, accentuant la relation qu'entretiennent les spectateurs avec les personnages complexes : le cœur de la narration du troisième âge d'or. Ils répondent à trois fonctions principales : l'information, le bonus et le prolongement de la fiction³⁰⁹.

Les contenus transmédiatiques ont donc pour but d'accentuer l'intérêt des spectateurs en les poussant à chercher et à consommer un contenu autour d'une série télévisée. Ce contenu se doit d'être non-essentiel pour la bonne compréhension de la série télévisée autour de laquelle l'univers transmédiatique se développe, car il ne doit pas léser la compréhension des personnes qui ne consommeraient pas ces contenus. Il se doit toutefois d'épouser la narration de la série télévisée initiale en s'y incluant de façon pérenne pour les consommateurs des différents médias, ce qui exclut de fait toutes créations faites par les fans qui ne sont pas supervisées par la production de la série télévisée. C'est le spectateur-internaute qui, en cherchant et en explorant les différentes facettes du récit via

308 Mis en ligne le 24/05/09, consulté le 15/12/17

309 Sarah Sepulchre, *ESSACHESS. Journal for Communication Studies*, op. cit.

plusieurs médias, redonnera sens à l'univers transmédiatique imaginé par les créateurs de celui-ci. Comme l'explique Jenkins, le public à aujourd'hui « le pouvoir grâce [aux] nouvelles technologies [qui] occupent désormais un espace à l'intersection des anciens et des nouveaux médias »³¹⁰.

Conclusion du chapitre :

Les formats et les contenus narratifs des séries télévisées ont évolué avec les technologies numériques qui en avaient déjà fait évoluer la diffusion et la consommation. Elles ont permis un éclatement de l'offre des fictions sérielles télévisuelles en multipliant et faisant émerger de nouvelles séries télévisées via de multiples supports. L'épisode semble toutefois demeurer l'unité de base de la série télévisée, même si son importance est parfois reléguée au second plan, si la série télévisée est dominée par des arcs narratifs s'étalant sur une saison, comme ceux de *House of Cards*.

Le but affiché des producteurs de ces fictions restant de proposer un univers diégétique satisfaisant pour les spectateurs, le développement des fictions transmédiatiques semble trouver tout particulièrement sa place dans la construction d'un monde complexe qui demandera du temps pour l'explorer complètement.

Conclusion de la partie II :

La diffusion et la consommation des séries télévisées a donc évolué avec le progrès technique qui montre une tendance au visionnage personnel, avec des technologies comme le **DVD** ou les système de **vidéo à la demande**. Le catalogue des fictions sérielles s'est enrichi avec le nombre croissant de chaînes et de plateformes de visionnage en ligne, tels *Netflix* et *Amazon Prime*. L'engouement des spectateurs pour ce type de fiction, illustré par leurs activités en ligne comme le sous-titrage de fichiers piratés ou la participation à des *wiki*, a transformé le « télé-spectateur en un télé-visionneur », permettant l'émergence de nouveaux types de narration qui remettent en cause les modèles établis lorsque les chaînes de

³¹⁰Henry Jenkins, *Convergence Culture*, NYU Press, New York, 2006. Introduction partiellement traduite en français dans Laurence Allard (dir. avec la collaboration d'Olivier Blondeau), « 2.0 ? Culture Numérique, Cultures Expressives », *Médiamorphoses* n°21, Armand Colin/INA, 2007

télévision étaient les seules à proposer une diffusion linéaire des œuvres. Toutefois, comme nous l'avons vu avec les exemples de *Lost* et de *Breaking Bad*, la narration **transmédia** bénéficie parfois d'une diffusion calendaire classique avec la synchronisation de la diffusion des différents pans de l'univers diégétique.

Les moyens de diffusion permis par les technologies numériques sont intimement liés aux évolutions de la narration utilisée dans les séries télévisées. La narration **transmédia**, la baisse d'importance de **l'épisode pilote**, sont autant d'influence des nouveaux système de production, de diffusion et de consommation des fictions sérielles télévisuelles.

Conclusion générale

L'influence mutuelle entre les stratégies de diffusion et les formes de consommation des séries télévisées créées aux États-Unis a-t-elle eu un impact sur l'évolution des formats et contenus narratifs des fictions sérielles télévisuelles actuelles ? C'est à cette question que ce travail de recherche a souhaité apporter des éléments de réponse.

Cette question nous a fait repenser la place des séries télévisées comme une continuité des fictions sérielles littéraires dans les romans-feuilletons du XIXe siècle d'abord, puis radiophoniques et cinématographique dans la première partie du XXe siècle. Ces fictions sérielles ont eu une place importante dans les médias de masse depuis l'industrialisation des moyens de production et de distribution d'informations ; c'est logiquement que les séries télévisées font partie intégrante de la programmation télévisuelle depuis que celle-ci est devenue un média de masse dans les années 1950, remplaçant peu à peu, dans les habitudes des spectateurs, les productions radiophoniques en adaptant certains de ces héros à la télévision.

Cet intérêt de produire des fictions ayant une narration sérielle peut être mis en relation avec la publicité qui est le support financier de ces médias et qui nécessite une fidélisation des spectateurs. En effet, si les spectateurs ont envie de connaître la suite de la fiction, ceux-ci devront acheter le prochain numéro du journal, écouter la prochaine émission, ou encore regarder le prochain épisode entrecoupé de pages de publicité.

La mise en place d'un calendrier de production et d'une grille de programmation, des productions et diffusions linéaire des programmes tirées de la radio, a permis d'organiser la diffusion sur les *networks* étasuniens des différentes séries télévisées, selon leurs formats et leurs publics cibles, *soap operas* et *sitcoms* diffusés la journée et les *dramas*, diffusés durant le *prime time*. Ce calendrier de production a divisé l'année en période étalant la production des séries télévisées de septembre à mai et leur diffusion dans une grille hebdomadaire précise. Cette organisation s'est également reposée sur le développement des trois *networks*

(*ABC*, *CBS* et *NBC*) qui imposèrent le rythme des saisons et délocalisèrent le système de production à Hollywood.

Durant une partie du « premier âge d'or » (1950-1970), les spectateurs ont été contraints de suivre le flux direct de diffusion en n'ayant le choix qu'entre la programmation de ces trois *networks*. Le format narratif fut lui aussi contraint par les annonceurs : dès les années 1950, huit minutes de publicités furent autorisés par demi-heure de programmation. Les séries télévisées ont donc été écrites avec des mises en suspens de l'intrigue afin de pousser les spectateurs à poursuivre leurs visionnages durant les pages de publicités et afin qu'ils respectent le rendez-vous télévisuel que leur imposèrent la diffusion régulière d'épisodes, certains récits s'étendant sur plusieurs épisodes. Les *networks*, afin de toucher le plus de spectateurs possibles, choisirent le contenu des séries télévisées pour qu'il soit le moins clivant possible, en respectant les directives de la *FCC*. Toutefois, nous pouvons observer que durant les années 1960 et 1970, une part des fictions sérielles télévisuelles abordèrent des thématiques secouant l'opinion étasunienne, comme le féminisme, la guerre au Vietnam et la place des afro-américains dans la société afin de toucher un public de plus en plus spécifique.

Cette période, au-delà de voir se mettre en place des normes dans la chronologie de production et dans la mise en place de grilles de diffusion qui sont toujours d'actualité aujourd'hui sur les *networks*, a donc connu la mise en place de norme de formats et de contenus narratifs qui eux, ont été remis en question durant le « deuxième âge d'or ».

À partir des années 1970, l'industrie télévisuelle étasunienne voit certaines normes être remise en question notamment par le développement de nouvelles chaînes de télévision.

Les chaînes « affiliés » permirent de rediffuser les séries télévisées « syndiquées » produites par les *networks* et de combler une partie du *deficit financing* de la société de production. Ces chaînes, dont la grille de programmation est beaucoup plus flexible que celle des *networks*, privilégièrent les séries télévisées à faible aspect feuilletonnant. Ces formats narratifs leur permirent de diffuser des épisodes dans le désordre. La présence sur les réseaux de télévision de

telles chaînes permet aux spectateurs de commencer à développer leur habilité à choisir le programme qu'ils souhaitent regarder, même si ce choix reste encore restreint.

Un choix qui fut de plus en plus développé entre les décennies 1970 et 1980, qui connurent l'émergence d'un « deuxième âge d'or » et le développement d'une multitude de déclinaisons entre la série et le feuilleton : avec la même base de l'**épisode pilote** et de la structure qu'offre la **bible**, la série et le feuilleton développent un récit ouvert qui peut être développé sur plusieurs épisodes, voire sur plusieurs saisons.

Ces formats ont évolué, menant à l'émergence de format de diffusion et de narration se focalisant sur une ou plusieurs trames à suivre pendant plusieurs épisodes. Les séries canoniques se focalisant sur une intrigue à résoudre pour chaque épisode. Les séries feuilletonnantes déroulant une intrigue à l'échelle d'une saison ou de toute la série, progressant en parallèle des intrigues de chaque épisodes. Le feuilleton canonique se déroulant comme un très long métrage, avec une intrigue bouclée en un nombre d'épisodes précis. Certains de ces formats, tel le *soap opera*, reposent sur la mise en suspens de leur récit et mettent ainsi en avant des raisons pour que les spectateurs, qui souhaitent connaître le dénouement de l'intrigue, enchaînent les épisodes d'une même série télévisée. Différents formats émergent alors pour toucher différents publics et proposer aux annonceurs différentes visibilités pour différents produits.

Le « deuxième âge d'or » (1980-1990) voit donc l'émergence de différents formats de narration qui se sont développés grâce à une multiplication des supports de diffusions des séries télévisées. Après avoir vu se multiplier les chaînes « affiliés », qui ne diffusaient que des séries télévisées déjà diffusées sur les *networks*, l'industrie télévisuelle étasunienne connue l'émergence de chaînes à péage dont le financement passe par l'abonnement des spectateurs et non plus par les revenus de la vente d'espaces publicitaires et dont le contenu n'est plus autant régulé par la *FCC*. Toutefois le succès de ces nouvelles chaînes est à relativiser durant la décennie 1980, car le développement des supports de visionnage personnel, comme la *VHS*, et celui de pratiques comme le paiement à la séance et

la location, entame une partie de ces audiences en donnant un choix plus grand aux spectateurs qui n'ont accès qu'à des films et à des retransmissions sportives sur ces nouvelles chaînes. Afin de garder des spectateurs sur leur chaîne, les productions s'orientèrent vers une nouvelle forme d'organisation laissant une place plus importante à la cohérence narrative des séries télévisées. Une organisation qui donna plus de responsabilité aux scénaristes des fictions sérielles télévisuelles et plus particulièrement à son scénariste principal qui devient également producteur délégué : le *showrunner*.

Le travail du *showrunner* consiste ainsi à organiser la pré-production, de la production et de la post-production d'une série télévisée. Il doit également garder à l'esprit que la tâche primordiale du poste est de livrer des scénarii de qualité et à l'heure, voire en avance, à l'équipe technique. Pour cela, le *showrunner* est responsable de l'embauche des co-auteurs qu'il devra encadrer dans la *writers' room*, pendant les phases d'écriture.

Les nouvelles chaînes émergeant alors sur le câble, concurrencèrent l'oligopole des *networks*, en commençant à développer des séries télévisées ayant un univers de plus en plus cohérent, désignées par l'expression « *Quality TV* », et visant un public de plus en plus précis. Ce développement de séries télévisées « de niches », dirigées par des *showrunners*, s'inscrit également dans le développement du format narratif hybride des feuilletons sérialisant.

Ce format mêle les formats de la série canonique et du feuilleton canonique. Ainsi, il suit souvent l'évolution progressive des personnages principaux de la communauté représentée. L'aspect sériel de ce format est donné par le développement de micro-récit dans chaque épisode et le découpage en saison qui fait ressurgir un bloc pouvant être assimilé à un épisode géant. La mise en feuilleton repose ainsi sur le développement d'un, ou plusieurs, **arcs narratifs**. Chaque intrigue développée dans un épisode aura des conséquences dans le suivant. Les séries télévisées aux formats hybrides, que sont les feuilletons sérialisant, ont donc une unité diégétique, mais font le lien avec le début de l'épisode suivant ; des feuilletons, dont chaque épisode possède une unité diégétique propre à l'œuvre ; d'autres enfin, rendant à l'écoulement du temps donné par la diffusion une valeur diégétique, mais répondant à une structure se

rapprochant plus de la série canonique. Les formats connaissent alors autant de diversité que de différents degrés d'imprégnation des structures sérielles et feuilletonnantes, l'une dans l'autre.

Les années suivantes virent éclore un « troisième âge d'or » (1999-2013) des séries télévisées, caractérisés par une complexification de la narration et des personnages. En effet, la dynamique d'éparpillement de l'audience induite par la multiplication des chaînes de télévision et des moyens de visionnage personnels durant le « deuxième âge d'or » a éclos sur l'utilisation, dans la *writers' room*, de formats narratifs plus complexes entremêlant des arcs narratifs.

Les formats narratifs reposant sur l'entremêlant des arcs permettent de mêler au macro-récit se développant tout au long de la série télévisée des micro-récits s'étendant sur plusieurs épisodes ou même plusieurs saisons. Les micro-récits peuvent permettre de se jouer de la linéarité du macro-récit en utilisant *flashbacks* et *flashforwards*, mais ils permettent également de développer des personnages secondaires plus complexes qui densifieront le contenu narratif de la série télévisée.

Cette complexification des personnages ne s'étend pas qu'aux personnages secondaires. Ainsi, le « troisième âge d'or » connaît le développement de la psyché des personnages. Des personnages principaux souvent névrosés et manipulateurs à la recherche d'un équilibre entre les exigences de la vie moderne et des valeurs morales en déclin : les « hommes tourmentés ».

Cette cohérence dans la complexité n'aurait pas pu être atteinte sans le changement radical d'organisation de l'écriture dont le *showrunner* fut la pierre angulaire. De plus, les contenus et la manière dont ils ont été abordés dans les séries télévisées du « troisième âge d'or » découlent directement de la multiplication des chaînes de télévision, dont celles du câble qui ne doivent leurs revenus qu'aux abonnements des spectateurs et donc qu'à l'attractivité que leur contenu suscite. Les séries télévisées du « troisième âge d'or », toujours plus denses dans leur narration et toujours plus nombreuses, ont donc eu un impact sur les pratiques de consommation des spectateurs, des pratiques qui ont été influencées par l'évolution des moyens de diffusion.

Ainsi, la consommation des séries télévisées prit de plus en plus ses distances avec le calendrier de diffusion télévisuel à partir de la fin des années 1990, notamment grâce au développement et à l'utilisation de technologies le permettant.

La progressive autonomie que gagnèrent les spectateurs face au flux de diffusion télévisuel commença par le développement de supports de visionnages personnels, telles les *VHS*, et s'accrut avec la généralisation de l'usage des technologies numériques avec sa contrepartie numérique les *DVD*, durant la seconde partie des années 1990. À cette première évolution s'ajouta celle du paiement à la séance en **vidéo à la demande**, puis en *SVOD*, mettant d'important catalogue de séries télévisées à disposition des spectateurs via la transmission de données numérique par les satellite et Internet. La diffusion télévisuelle évolua d'une place hégémonique d'accès aux images dans les foyers à celle qu'elle connaît aujourd'hui, où elle doit partager avec l'accès permis par les ordinateurs personnels, les téléphones et les tablettes numériques. De plus, ces outils permettent d'accéder à une offre illégale, mondialisée via Internet, qui ne peut rivaliser dans sa diversité avec une l'offre légale.

Le développement des technologies numériques et leurs utilisations dans la diffusion de séries télévisées, de plus en plus complexes, et denses ont donc impacté la manière dont les spectateurs les ont consommé. Ainsi, se sont multipliées des séances « marathons » où la complexité des feuilletons sérialisant permet aux spectateurs de plonger dans un univers diégétique et de suivre le développement des arcs narratifs (macro et micro-récits) en regardant des saisons entières en une seule session.

L'engouement pour le visionnage non linéaire des séries télévisées a aussi développé, via les technologies numériques, une communication entre les différents spectateurs. Les technologies de l'information et de la communication (TIC) sont au cœur des échanges entre les fans des séries télévisées. Outre s'échanger des épisodes, ils peuvent se retrouver sur des forums spécialisés, écrire leurs impressions dans des blogs ou encore partager leurs impressions sur les réseaux sociaux, en d'autant d'espaces d'interactions. Les échanges quotidiens et la participation des spectateurs que pouvaient susciter le visionnement des séries

télévisées avant la popularisation des TIC se sont vues amplifier par ces dernières.

Les pratiques des spectateurs se sont ainsi développer via trois axes : l'axe de l'autonomie face à la programmation télévisuelle, l'axe des interfaces connectées utilisées pour visionner des séries télévisées et l'axe de la participation des spectateurs. Les spectateurs sont passés, d'après Perticoz et Dessinges, de la figure du « télé-spectateur », qui suit strictement la grille des programmes et la dynamique proposée par les diffuseurs, à celle du « télé-acteur », qui sans participer à la création d'un contenu supplémentaire peut partager son avis, pour aboutir au « télé-créateur », qui produit un contenu supplémentaire (sous-titres, parodies, *etc.*) autour d'une série télévisée.

Ce nouveau type de spectateur peut, via les technologies qu'il a à sa disposition, s'être détachée de la programmation originelle des séries télévisées qu'il consomme. Aujourd'hui la figure du « télé-visionneur » dépasse celle du « télé-spectateur » en ce qui concerne les possibilités de se désynchroniser de la diffusion télévisuelle en passant par un ou plusieurs supports de diffusion, de se délinéariser de la grille des programmes et du calendrier télévisuel. Il a également la possibilité de regarder de déterritorialiser sa consommation de séries télévisées en accédant aux programmes du monde entier.

Avec la multiplication des chaînes de télévision et des plateformes de *SVOD*, accessibles par de nombreux objets (télévision, ordinateur, téléphone, tablette), le nombre de séries télévisées a augmenté significativement depuis le début des années 2000. Cette augmentation du nombre de séries télévisées (le « *Peak TV* ») semble accentuer la dynamique de production de séries télévisées de « niches » puisque les séries télévisées développées tentent chacune de plaire à une frange spécifique du public en passant par l'étude de leurs données personnelles de navigation.

La consommation multi-modale de séries télévisées par les spectateurs a donc été induite à la fois par la complexification des feuilletons sérialisant « de niches » qui les ont fidélisé et par le développement de technologie permettant d'avoir accès à d'autant de séries télévisées. Des caractéristiques reprise par les plateformes de *SVOD*.

Ainsi, les plateformes de **SVOD** mettent à disposition des catalogues de séries télévisées qui sont accessibles sur n'importe quel support connecté à Internet et, depuis 2013, elles produisent des fictions dont beaucoup s'imprègnent du format du feuilleton sérialisant. La première diffusion d'une série télévisée n'est plus entrecoupée de coupures publicitaires, ni même forcément espacée d'une semaine entre chaque épisode, comme c'est le cas pour la diffusion sur un **network**. Elle est faite via un moyen de diffusion donnant le choix du rythme de visionnage aux spectateurs, puisqu'ils peuvent choisir de regarder son ensemble en une seule session ou en l'interrompant à tout moment. Ils peuvent également choisir de passer les génériques et le temps de latence entre la diffusion de deux épisodes, ce qui remet en cause la construction même d'une série télévisée en une suite d'épisodes.

Le rôle de l'**épisode pilote** est un marqueur de cette évolution. Il permettait de donner aux responsables de chaînes une idée plus précise sur le contenu de la série télévisée dont ils achetaient les droits de diffusion, tout en rassemblant l'équipe de production, l'équipe technique et les acteurs qui accompagneront la série sur le long terme. Cet épisode permettait aussi, lorsqu'il était choisi pour être diffusé, de donner aux spectateurs un avant-goût de la série tout entière, en y exposant les traits caractéristiques des personnages récurrents, du monde diégétique, mais également des moyens narratifs de la série. Il permettait enfin aux chaînes de mesurer, grâce à l'audimat, le succès ou l'insuccès potentiel d'une série et donc de statuer sur le prix des pages publicitaires au cœur de la diffusion de la série, ou dans le pire des cas, l'annulation de la diffusion de la série. Ces rôles ont donc été remis en question par les nouveaux modes de production mis en place par les plateformes en ligne, telles *Amazon Prime* et *Netflix*.

En effet, la première garde dans son organisation le rôle primordial de l'**épisode pilote**, tout en donnant aux spectateurs une place supplémentaire dans la chronologie de production. Ainsi, ils pourront voter pour faire savoir quels **pilotes** ils voudront voir se développer en série télévisée. La seconde organisation remet en cause l'idée même d'**épisode pilote** en lançant des projets de saisons entières via la lecture de la **bible** de la série télévisée. Le premier épisode permet toujours aux spectateurs de s'éduquer à la narration et au ton d'une série télévisée, mais cet

épisode n'est plus un mètre étalon du succès de la fiction et n'est que le premier chapitre d'un développement d'arcs narratifs qui se déroulera sur plusieurs heures.

Cette organisation de production d'une saison entière, sans passer par l'étape teste de l'**épisode pilote**, rend également obsolète les artifices mémoriels et les procédés de mise en suspens de l'intrigue, les *cliffhangers* notamment. La curiosité des spectateurs pour la continuité de l'histoire se joue grâce à des rebondissements au cœur des épisodes et c'est la résolution des arcs narratifs dans leurs ensemble lors des *season finales* et *series finales* qui conduit les spectateurs à poursuivre leurs consommations des séries télévisées.

Les séries télévisées sont aujourd'hui écrites pour être consommées à la fois dans leur entièreté, via la continuité des arcs narratifs développés tout au long d'une saison ou de la série, mais également épisode par épisode, grâce notamment à la pause de l'intrigue à la fin des épisodes.

J'espère, avec ce travail de recherche, avoir fourni un panorama de l'interrelation qu'entretiennent la production, la diffusion et la consommation des séries télévisées, afin d'apporté mon concours à la compréhension des formats narratifs de ces fictions industrielles.

Ce travail de recherche a rapidement pris la forme d'une rétrospective revenant sur plus d'un demi-siècle et ayant pour pivot l'utilisation des technologies numériques dans l'industrie télévisuelle. Cette rétrospective était nécessaire dans ce premier travail de recherche afin de mieux comprendre les changements selon les périodes et de détailler des évolutions qui prenaient racines des décennies auparavant. Elle permet de ne pas analyser les formats narratifs des séries produites par les plateformes en ligne comme des créations *ex nihilo*, mais comme la dernière évolution d'une industrie. Il en va de même pour les consommations des œuvres qui sont de plus en plus personnalisées. Une vision en rétrospective permet de voir les prémices d'un tel phénomène dans les moyens de visionnage individualisés avant les technologies numériques, voir même d'en faire remonter les origines dans la multiplicité des chaînes de télévision.

Le choix de me concentrer sur les seuls États-Unis a été motivé par le fait que bon nombres des dynamiques de diffusions analysées ici ont été reprises dans

de nombreux autres pays. L'isolation géographique de ces recherches nous a permis de revenir aux débuts de l'influence mutuelle qui s'exerce entre les stratégies de diffusion et les formes de consommation des séries télévisées et l'impact de cette influence sur l'évolution de leurs formats, ceci au détriment d'une ouverture de nos bornes géographiques. Il serait vain de considérer aujourd'hui l'industrie télévisuelle étasunienne comme étant isolée du reste du monde, notamment face à la stratégie d'implantation mondiale via des productions internationales de certaines plateformes de *SVOD*. Un travail d'approfondissement pourrait mettre en lumière les impacts des évolutions décrites plus haut dans d'autres pays producteurs historiques de fictions sérielles télévisuelles, comme la France ou le Royaume-Uni.

Une autre piste stimulante que nous pourrions explorer serait l'élargissement de cette question à d'autres médias supportant des formats narratifs sérialisés. Les sagas cinématographiques, vidéoludiques ou transmédias, comme celle du *Marvel Cinematographic Universe*³¹¹ semble montrer un renouveau dans la manière d'écrire et de produire des fictions sérielles sur plusieurs supports.

Ces évolutions du point de vue de la narration ne seraient venir sans d'autres faisant évoluer l'organisation de l'industrie elle-même. En effet, le phénomène de « peak tv » est, comme nous l'avons montré, à relativiser. Le développement de

311 À ce jour le *Marvel Cinematographic Universe* est composé des 19 films et des 11 séries télévisées suivants : *Iron Man* (Jon Favreau, 2008), *The Incredible Hulk* (Louis Leterrier, 2008), *Iron Man 2* (Jon Favreau, 2010), *Thor* (Kenneth Branag, 2011), *Captain America: The First Avenger* (Joe Johnston, 2011), *Marvel's The Avengers* (Joss Whedon, 2012), *Iron Man 3* (Shane Black, 2013), *Thor: The Dark World* (Alan Taylor, 2013), *Captain America: The Winter Soldier* (Russo, 2014), *Guardians of the Galaxy* (James Gunn, 2014), *Avengers: Age of Ultron* (Joss Whedon, 2015), *Ant-Man* (Peyton Reed, 2015), *Captain America: Civil War* (Russo, 2016), *Doctor Strange* (Scott Derrickson, 2016) *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (James Gunn, 2017), *Spider-Man: Homecoming* (Jon Watts, 2017), *Thor: Ragnarok* (Taika Waititi, 2017), *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018), *Avengers: Infinity War* (Russo, 2018) // *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.* (Jed Whedon, ABC, 2014-en production), *Marvel's Agent Carter* (Tara Butters, Michele Fazekas et Chris Dingess, ABC, 2015-2016), *Marvel's Inhumans* (Scott Buck, ABC, 2017), *Marvel's Daredevil* (Steven S. DeKnight, Netflix, 2015-en production), *Marvel's Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, Netflix, 2015-en production), *Marvel's Luke Cage* (Cheo Hodari Coker, Netflix, 2016-en production), *Marvel's Iron Fist* (Raven Metzner, Netflix, 2017-en production), *Marvel's The Defenders* (Marco Ramirez, Netflix, 2017), *Marvel's The Punisher* (Steve Lightfoot, Netflix, 2017-en production), *Marvel's Runaway* (Schwartz et Savage, Hulu, 2018- en production) et *Marvel's Cloak & Dagger* (Joe Pokaski, Freeform, 2018-en production). Auxquels s'ajoutent de nombreux *comic-books* et courts métrages.

séries télévisées par et sur les plateformes de diffusion en ligne n'a débuté que depuis une demie décennie. *Facebook Watch*³¹², *Apple TV* et consorts n'ont pas, à ce jour, marqué les esprits avec une production importante de séries télévisées, mais il ne faut pas douter que la création de nouveaux contenus ne se fera pas attendre très longtemps³¹³.

Toutefois la remise en question de la « neutralité du Net » par les autorités des États-Unis³¹⁴ pourrait, à elle seule, bouleversée l'industrie des créations audiovisuelles et qui plus est celle des séries télévisées. Ainsi, si un accès via Internet égal vers tous les créateurs de contenus (*Netflix, Amazon, HBO, etc.*) n'est pas garanti, alors dans, un premier temps, les services de *streaming*, qui prennent une part importante de bande passante disponible, pourraient avoir à reverser une part de leurs revenus aux opérateurs pour que la qualité de leurs services se maintienne. Ce qui pourrait avoir pour conséquence une stagnation de l'offre, limitant la capacité de nouveaux acteurs de dégager un profit nécessaire au paiement de ce service de diffusion de qualité et donc d'atteindre le public³¹⁵.

Dans un second temps, nous pourrions voir fusionner des créateurs de contenus et des opérateurs réseaux, tels *Time Warner* et *AT&T*³¹⁶, qui proposeraient de base un accès privilégié à un catalogue d'œuvre, ce qui priverait potentiellement les spectateurs de l'accès relativement illimité aux différents diffuseurs de contenus et donc aux différentes œuvres via tous leurs supports (ordinateurs, télévisions connectées, *smartphones, etc.*). Une uniformisation des

312 Nicolas Lellouche, "Watch, la télévision de Facebook pour rivaliser avec YouTube et Netflix", *Le Figaro.fr, tech & web*, mis en ligne le 10/08/17, <http://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2017/08/10/32001-20170810ARTFIG00147-watch-la-television-de-facebook-pour-rivaliser-avec-youtube-et-netflix.php>, consulté le 11/06/18

313 Nicolas Lellouche, "Apple va investir 1 milliard de dollars dans la production de séries TV", *Le Figaro.fr, tech & web*, mis en ligne le 16/08/17, <http://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2017/08/16/32001-20170816ARTFIG00233-apple-va-investir-1-milliard-de-dollars-dans-la-production-de-series-tv.php>, consulté le 11/06/18

314 "Aux États-Unis, la neutralité du Net prend officiellement fin", *Pixels, Le Monde*, mis en ligne le 11/06/18, https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/06/11/aux-etats-unis-la-neutralite-du-net-prend-officiellement-fin_5312968_4408996.html, consulté le 11/06/18.

315 Extrait de l'entretien filmé de Benjamin Bayart et d'Aleis Fitzjean O Cobhthaigh sur la chaîne *YouTube Thinkerview*, "Big Brother habite Place Beauvau ? Exégèse eb libertés [EN DIRECT]", mis en ligne le 30/03/18, <https://www.youtube.com/watch?v=WPdbEbwNTcU>, consulté le 12/06/18, *timecode* : 1:08:00-1:15:00.

316 "la justice américaine autorise la fusion entre AT&T et Time Warner", *BFM Business*, mis en ligne le 13/06/18, https://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/le-justice-americaine-autorise-la-fusion-entre-att-et-time-warner-1469725.html#utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&xto=CS2-31&Echobox=1528876708, consulté le 13/06/18

formats des séries télévisées pourrait émerger via des algorithmes d'écritures ayant « ingurgités » la structures des séries télévisées ayant amenées le plus de spectateurs devant leurs écrans.

Toutefois, le projet de *Netflix* de proposer différents montages d'une même œuvre selon le support utilisé pour la regarder³¹⁷ pourrait se développer et devenir la norme, personnalisant à un échelon supplémentaire le rapport qu'entretient le spectateur à l'œuvre. Nous pourrions également voir émerger une plus grande personnalisation dans le déroulé de la narration, comme celle utilisée par la série *Mosaic* (HBO, 2017-2018) réalisée par Steven Soderbergh. En effet, son adaptation sur *smartphones* permettait aux spectateurs de choisir le déroulé de l'enquête en suivant l'un ou l'autre des personnages principaux. Un degré d'interactions qui n'est pas sans rappeler celui déjà présent dans les jeux vidéos³¹⁸.

Ainsi, la proposition d'un contenu de qualité reste encore aujourd'hui la clef de voûte de l'industrie télévisuelle étasunienne et mondiale dans la guerre économique qui a pour enjeu la fidélisation des spectateurs. Même si certains acteurs de ce secteur essaient de limiter le nombre de belligérants, il semble que les innovations dans la conception de formats et de contenus narratifs soit un atout qu'ils privilégient.

317Lauren Goode, "Netflix will explore mobile-specific cuts of its original series", The Verge <https://www.theverge.com/2017/3/15/14940278/netflix-mobile-specific-versions-original-series-tv-shows>, mis en ligne le 15/03/17, consulté le 10/03/18

318La saga vidéoludique *Mass Effect* (Bioware, 2007, 2010, 2012, 2017) a basé sa narration sur la dynamique de choix des joueurs, quitte à leur offrir différentes fins selon leurs décisions.

GLOSSAIRE

Antihéros :

personnage principal d'une œuvre littéraire, audiovisuelle, etc. aux caractéristiques contraires à celles du héros traditionnel. Exemple dans une série : Dexter Morgan qui est un tueur en série (*Dexter*, Showtime, 2006-2013).

Bible de série :

document de travail de la production d'une série télévisée qui permet aux membres d'une équipe de comprendre l'univers de la série. Elle contient des indications sur le thème, le ton, les personnages (nom, caractère, passé), la structure des épisodes, les arcs narratifs, les consignes de réalisation, etc.

***Binge Watching* :**

expression anglophone basée sur l'expression « *binge drinking* » dont la traduction la plus proche est « bitures express ». Le nom *binge* induit une notion d'excès dans l'action. Le *binge watching* est donc la consommation en excès d'un ou de produit(s) audiovisuel(s).

***Black sitcoms* :**

sitcom américaine qui utilise un casting presque entièrement composée de noir-américains ou d'un personnage principal noir. Exemple : *The Fresh Prince of Bel Air*.

***Blu-ray* :**

Format de disque numérique pouvant aller jusqu'à une capacité de stockage de 128 Go, contre 17 Go maximum pour le DVD-18 (format pouvant accueillir le plus de données).

Cliffhanger :

expression anglophone composée de *cliff*, falaise, et du dérivé nominal du verbe *to hang*, accrocher ou suspendre. D'un point de vue narratif c'est une fin ouverte dans une œuvre de fiction créant une forte attente pour le lecteur/spectateur. Ce procédé d'écriture intervient à la fin d'une saison d'une série, après la fin d'un arc narratif, pour relancer l'intérêt du spectateur.

Crossover :

terme désignant un processus liant deux fictions en faisant se rencontrer leurs personnages respectifs durant un ou plusieurs épisodes. Certains épisodes des séries télévisées *Buffy the Vampire Slayer* et *Angel* (série *spin-off*) sont des *crossovers*, comme le coup de téléphone de l'épisode 1 de la saison 4 de la première et l'épisode 1 de la saison 1 de la seconde qui est passé entre deux personnages et *a fortiori* entre les deux séries télévisées.

Drama (Night-time show ou Prime time show) :

série composée d'épisodes durant entre quarante-cinq minutes et une heure. Elles sont diffusées en première et deuxième partie de soirée (créneau horaire 20h30-23h). C'est une indication de format et de placement sur la grille des programmes plutôt qu'un genre.

DVD :

(acronyme anglais de *Digital Versatile Disc*) disque optique utilisé pour stocker des données sous forme numérique. Il apparaît en 1998 en France. Sa version enregistrable, utilisable pour graver des copies numériques de films se nomme *DVD-R*. La version *DVD-RW* permet de réenregistrer des données sur le support.

Ensemble Show : Les thèmes prépondérants de ces séries sont les séries policières (*Hill Street Blues*, NBC, 1981-1988), médicales (*St. Elsewhere*, NBC, 1982-1988) et judiciaires (*L.A. Law*, NBC, 1986-1994) notamment.

Épisode Pilote :

à l'origine et jusqu'à l'année 1980, c'était un téléfilm à part entière donnant le ton d'une potentielle série qui était mis en production si les retours d'audience étaient suffisamment bons. Aujourd'hui cela désigne le premier épisode d'une série mettant en place l'intrigue principale d'une série, ses personnages et le cadre de la série tout entière. Il sert toujours de projection teste pour valider la production d'une série.

Fansubber :

fan de séries télévisées faisant de la traduction de sous-titres sur des copies illégales d'épisodes mise en ligne.

Flashback :

plan ou séquence d'un film ou d'une série télévisée montrant une action antérieure à l'événement représenté.

Flashforward :

plan ou séquence d'un film ou d'une série télévisée montrant une action se déroulant après l'événement représenté.

Finale (season, series) :

épisodes de fin de saison ou de fin de série télévisée qui clôt une part ou la totalité des arcs narratifs.

HBO :

chaîne privée américaine, acronyme pour *Home Box Office*. Lancée en 1972, elle fait partie du groupe Time Warner et possède plusieurs filiales produisant notamment des séries télévisées et des films, telle que HBO Film (distribution mondiale sur grand écran du téléfilm *Behind the Candelabra* de Steven Soderbergh en 2013). Elle doit son succès initial à la diffusion de films hollywoodiens et de sport, inspirant ainsi le modèle d'une chaîne comme Canal+ en France.

Mini-série :

série ayant un nombre prédéterminé d'épisodes durant une saison.

Netflix :

entreprise américaine proposant des films et des séries télévisées en flux continu sur Internet contre un abonnement mensuel. Elle existe aux États-Unis depuis 1997 (le service de streaming depuis 2010) et en France depuis septembre 2014. Elle est présente dans 190 pays depuis le 7/01/2015. Depuis quelques années, elle produit une partie de son contenu (long-métrages, séries télévisées, documentaires).

Networks :

chaînes hertziennes américaines à accès gratuit. Elles sont de nature grand public, sont rémunérées par la vente d'espaces publicitaires et sont soumises aux réglementations de la *FCC*. Exemples : *ABC, CBS, NBC, The CW*.

Premium Cable, basic cable, expanded basic cable, pay cable :

chaîne de télévision payante dont le modèle économique ne repose pas sur les annonceurs, mais sur les abonnements (à l'inverse des *networks*). Elle n'est pas soumise à la censure de la *Federal Communication Commission* (équivalent du CSA) et peut donc diffuser des images (exemple : sang, nudité) et des discours (exemple : grossièreté) différents des chaînes hertziennes. Exemples : ***HBO, Showtime***.

Prime time :

période où l'audience est la plus importante, entre 20h et 23h.

Procedural :

série dont les épisodes ont des intrigues identiques et indépendantes, qui nécessite peu de suivi entre eux. Les séries policières et médicales peuvent être procédurales comme *les Experts (CSI : Crime Scene Investigation, Anthony E. Zuiker, Ann Donahue, Carol Mendelsohn, CBS, 2000-2015, TF1)*.

Quality TV :

expression de critiques américains désignant des séries télévisées répondant à des critères de qualité élevés dont le concept s'est développé dans les années 1980. L'expression désigne principalement des séries dont la narration est plus complexe que les autres séries de l'époque.

Shortcom :

série comique de format court. Originellement composé d'un sketch de moins de cinq minutes.

Showrunner :

Selon l'une des seule *showrunner* française, Anne Landois, il s'agit d'un « scénariste [...] qui porte la vision de la série et qui est l'interlocuteur artistique entre tous les métiers : d'abord les auteurs bien sûr, mais aussi la chaîne, les comédiens, les réalisateurs, les directeurs de casting, etc. C'est celui qui, de bout en bout, va donner le ton et imposer sa "marque de fabrique" »³¹⁹. Au Québec, le terme est traduit par « auteur-producteur » (puisque la traduction vient d'une traduction littérale depuis l'anglais, voir *writer-producer*).

Soap opera :

feuilleton diffusé sur de multiples épisodes, centré généralement sur des intrigues sentimentales.

Spin-off :

série dérivée d'une autre série. Elle peut traiter d'un ou plusieurs personnages secondaires ou juste se dérouler dans le même univers. Les séries télévisées *Stargate: Atlantis* et *Stargate Universe* sont deux séries télévisées *spin-off* de *Stargate: SG-1*.

³¹⁹Entretien d'Anne Landois réalisé par Sonia Devilliers, "Spéciale séries TV", *Instant M*, France Inter, 10 novembre 2014.

Split screen :

Division d'un écran en plusieurs cadres pour afficher simultanément des images différentes.

Staff writer :

emploi de base pour un scénariste de série télévisée avec peu d'expériences, assimilable à pigiste.

Story editor :

deuxième étape dans la carrière d'un scénariste de série télévisée, il rédige certains épisodes que le *showrunner* supervise.

SVOD :

Vidéo à la demande par abonnement. Ce service permet un accès à un catalogue via le paiement par un abonnement, donc différent du paiement à la séance proposé par la *VoD* ou *VaD* classique. Exemples : *Amazon Prime*, *Netflix*, *Hulu*.

Teen drama :

série répondant au format du *drama* se focalisant sur des personnages adolescents ou jeunes adultes. Genre inexistant durant les premières décennies de la télévision, il connaîtra un succès critique et commercial avec la série *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon, CW, 1997-2003).

Telenovela :

dérivé sud-américain du soap-opera qui repose sur les thèmes de la famille, de la religion et de la romance.

Télé-réalité :

programme télévisuel datant de la fin des années 1990 (Robinson, *Big Brother*, *Loft Story*) qui met en situation des personnes volontaires sélectionnées pour participer à une expérience filmée sur un temps long par de nombreuses caméras. La diffusion est effectuée par épisodes et le public peut se voir accorder une participation pour décider du déroulement de l'expérience d'un épisode à l'autre.

Transmédia :

pratique qui consiste à développer un contenu narratif sur plusieurs médias, adaptant le type de narration et le contenu narratif en fonction du média. Par exemple la série *Marvel's Agents of SHIELD* (Joss Whedon, Jed Whedon et Maurissa Tancharon, ABC, 2013-en production) comble les vides temporels et narratifs laissés entre différents films de l'univers cinématographique Marvel commencé en 2008 (*Iron Man*, John Favreau).

VaD (*video on demand*) :

« Vidéo à la demande » ou « services de médias audiovisuels à la demande » en français sont, d'après le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel :

« tout service de communication au public par voie électronique permettant le visionnage de programmes au moment choisi par l'utilisateur et sur sa demande, à partir d'un catalogue de programmes dont la sélection et l'organisation sont contrôlées par l'éditeur de ce service. Sont exclus les services qui ne relèvent pas d'une activité économique, ceux dont le contenu audiovisuel est secondaire, ceux consistant à fournir ou à diffuser du contenu audiovisuel créé par des utilisateurs privés à des fins de partage et d'échanges au sein de communautés d'intérêt, ceux consistant à assurer, pour mise à disposition du public par des services de communication au public en ligne, le seul stockage de signaux audiovisuels fournis par des destinataires de ces services et ceux dont le contenu audiovisuel est sélectionné et organisé sous le contrôle d'un tiers. Une offre composée

de services de médias audiovisuels à la demande et d'autres services ne relevant pas de la communication audiovisuelle ne se trouve soumise à la présente loi qu'au titre de cette première partie de l'offre. »³²⁰

On compte aujourd'hui plus de 25 service de VaD en France, certain créé depuis 2005.

VHS (cassette VHS) :

(Video Home System) désigne une norme d'enregistrement de signaux vidéos sur bande magnétique. Communément le terme VHS désigne le support vidéocassette sur lequel est enregistré une vidéo. La cassette VHS peut être vendue vierge ou préenregistrée. Elle apparaît en France en 1978 et est le premier dispositif grand public permettant de regarder des films chez soi, sans passer par le réseau télévisuel.

Writer-producer :

désigne n'importe quel auteur ayant le mot « producer » dans son titre, qui désigne son degré de responsabilité dans l'écriture de la série télévisée : *co-producer, associate producer, producer, supervising producer, co-executive producer, consulting producer.*

320 "Services des médias audiovisuel à la demande (SMAD)", CSA, <http://www.csa.fr/Services-interactifs/Services-de-medias-audiovisuels-a-la-demande-SMAD/Definition>, consulté le 5/11/2015

INDEX DES SERIES TELEVISEES CITEES

(titre original/créateur/chaîne de diffusion/années de diffusion
originale/nombre d'épisodes diffusés/durée d'un épisode/titre en France si
existant/acteurs principaux/page/court synopsis)

A-

The Addams Family/David Levy/ABC/1964-1966/64/30min/*La Famille Adams*/Carolyn Jones, John Astin/p. 46

Les mésaventures d'une famille macabre et heureuse.

Alfred Hitchcock Presents/CBS/1955-1962/268/26min/*Alfred Hitchcock présente*/pp. 31 et 48

Anthologie d'histoires courtes ayant pour thème le crime et l'horreur.

All in the Family/Norman Lear/CBS/1971-1979/208/24min/Carroll O'Connor, Jean Stapleton/pp. 35 et 50

Un père de famille conservateur se querelle continuellement avec sa famille.

Alpha House/Garry Trudeau/Amazon Video/2013-2014/21/22min/John Goodman, Clark Johnson/p. 114

Quatre sénateurs républicains vivent en colocation à Washington.

The Amos 'n Andy Show/Charles Correll et Freeman Gosden/NBC-CBS/1951-1953/78/25min/Alvin Childress, Spencer Williams/p. 9

Sitcom tirée d'une émission de radio de la *WMAQ* qui met en scène les deux amis Amos et Andy qui quittent la ferme près d'Atlanta où ils travaillent pour chercher une meilleure vie à Chicago.

Angel/Joss Whedon et David Greenwalt/*the WB*/1999-2004/111/42min/David Boreanaz, Charisma Carpenter, Glenn Quinn/ p. 148

La série *spin-off* de *Buffy the Vampire Slayer* a pour héros le personnage d'Angel, vampire dont l'âme humaine lui a été rendue et dont les crimes passés viennent le hanter. Avec ses acolytes, il combat les forces démoniaques à Los Angeles.

The A-Team/Frank Lupo et Stephen J. Cannell/NBC/1983-1987/98/45min/*L'Agence tout risque*/George Peppard, Mister T/p. 79

Une bande d'anciens militaires en disgrâce se retrouvent à mener une vie de mercenaires contre les injustices.

Awake/Kyle Killen/NBC/2012/13/42min/Jason Isaac, Cherry Jones/p. 77

À la suite d'un accident de voiture dans laquelle se trouvaient sa femme et son fils, l'inspecteur de police Michael Britten commence à vivre dans deux réalités parallèles qu'il alterne à chaque fois qu'il s'endort. Dans la première sa femme a survécu, dans la seconde c'est son fils. Rapidement d'autres détails dissonants commencent à apparaître entre les deux réalités.

B-

Baskets/Louis C.K./FX/2016-en production/20/22min/Zach Galifianakis, Louie Anderson/p. 125

Chip Baskets est forcé de revenir dans sa ville natale et accepte un travail de clown dans un rodéo, alors qu'il vient de rater ses études de clown en France.

Ben Casey/James Moser/ABC/1961-1966/153/60min/Vince Edwards, Sam Jaffe/p. 34

Le docteur Casey doit se battre contre sa hiérarchie de l'hôpital où il travaille pour exercer convenablement son métier.

Better Call Saul/Vince Gilligan et Peter Gould/AMC/2015-en production/30/45min/Bob Odenkirk, Jonathan Banks/p. 132

Jimmy McGill est un avocat sans envergure qui va progressivement devenir Saul Goodman, l'homme de loi véreux de *Breaking Bad*.

Better Things/Louis C.K./FX/2016-en production/20/25min/Pamela Adlon, Mikey Madison/p. 125

Sam Fow est une actrice divorcée et mère de famille qui essaye de concilier sa vie professionnelle, sentimentale et l'éducation de ses trois filles.

Bloodline/Todd Kessler, Glenn Kessler et Daniel Zelman/Netflix/2015-2017/33/49-68min/Kyle Chandler, Ben Mendelsohn/p. 108

Danny Rayburn retourne dans sa ville natale pour célébrer les 45 ans de l'ouverture de l'hôtel familial. Son retour coïncidera avec une suite d'événements plus ou moins tragiques qui évoqueront de vieilles histoires douloureuses pour la famille.

Breaking Bad/Vince Gilligan/AMC/2008-2013/62/43-55min/Bryan Cranston, Aaron Paul/pp. 16, 20, 80, 131, 133, 135

Walter White est professeur de chimie dans un lycée d'Albuquerque. Lorsqu'on lui découvre un cancer du poumon en phase terminale, il décide de fabriquer et vendre de la méthamphétamine afin de rembourser les dettes qu'il laissera à sa famille. Pour cela il renoue avec un ancien élève, Jesse Pinkman, devenu un petit trafiquant.

Le Bureau des légendes/Eric Rochant/Canal+/2015-en production/30/52min/Mathieu Kassovitz, Jean-Pierre Darroussin/p. 18

Le Bureau des légendes est le département de la Direction générale de la Sécurité extérieure qui forme et dirige les agents de renseignement extérieur français. Les agents opèrent sous une fausse identité appelée « légende ».

C-

Cyrano de Bergerac dans *The Philco Television Playhouse*/Fred Coe/NBC/1948-1956/266/60min/Bert Lytell, José Ferrer/p. 11

Série d'adaptation d'œuvres littéraires. L'épisode 15 de la première saison adapte la pièce d'Edmond Rostand.

D-

Dallas/David Jacobs/CBS/1978-1991/356/45min/Larry Hagman, Ken Kercheval, Patrick Duffy/pp. 15, 45, 51

J.R. Ewing est un mania du pétrole texan, il usera de toutes les méthodes pour atteindre ses ambitions. Même si pour cela, il doit entrer en conflit avec son frère, Bobby, sa femme Sue Ellen ou son pire ennemi, Cliff Barnes.

Damages/Todd A. Kessler, Glenn Kessler et Daniel Zelman/FX-Audience Network/2007-2012/59/42-55min/Rose Byrne, Glenn Close/p. 80

Ellen Parson est un jeune avocate de New York embauchée dans le plus célèbre cabinet de la ville où elle va travailler avec la talentueuse, mais redoutable Patty Hewes.

The Defenders/Reginald Rose/CBS/1961-1965/132/60min/ Les accusés/E.G. Marshall, Robert Reed/p. 35

Un duo d'avocats père et fils défendent une grande variété de cas qui soulèvent des questions de société importantes.

The Deuce/David Simon et George Pelecanos/HBO/2017-en production/8/59-84min/James Franco, Maggie Gyllenhaal/p. 75

The Deuce, le quartier où se trouve Time Square à New York est le théâtre de changements sociétaux du début des années 1970. La réhabilitation du quartier et la naissance de l'industrie de la pornographie changera la face de Manhattan.

Dragnet/Jack Webb/NBC/1951-1959/276/26min/*Badge 714*/Jack Webb, Ben Alexander/p. 12

Le policier Joe Friday résout des enquêtes à Los Angeles.

F-

Fargo/Noah Hawley/FX/2014-en production/30/48min/Martin Freeman, Kirsten Dunst, Ewan McGregor/p. 121

Série anthologique dépeignant des histoires de déceptions, d'intrigues et de meurtres prenant place autour du Minnesota. Toutefois, toutes ces histoires nous ramènent encore et toujours à Fargo, au Dakota du nord.

Firefly/Joss Whedon/Fox/2002/14/44min/Nathan Fillion, Gina Torres, Alan Tudyk/p. 5

Cinq cent ans dans le futur, un équipage hétéroclite essaye de survivre à bord d'un petit vaisseau spatial de transport. Ils devront échapper aux pièges que leur présente l'inconnu galactique, ainsi qu'aux agents du gouvernement les recherchant.

Freaks and Geeks/Paul Feig/NBC/1999-2000/18/42min/Linda Cardellini, James Franco/p. 64

Durant l'année scolaire 1980-1981, Lindsay Weir et son frère Sam sont au lycée McKinley à Chippewa dans le Michigan. Elle commence à traîner avec les *Freaks*, les rebelles, alors que son frère devient ami avec les *Geeks*, les intellos.

G-

Generation Kill/David Simon et Ed Burns/HBO/2008/7/64min/Alexander Skarsgård, James Ransone/p. 75

Un journaliste du magazine *Rolling Stone* se retrouve à partager la vie de jeunes *Marines* appartenant au Premier Bataillon de Reconnaissance qui sont les premières troupes à envahir l'Irak en 2003.

The Guiding Light/Irna Philips/CBS/1952-2009/1997/45min/Kim Zimmer, Beth Chamberlin, Maureen Garrett/p. 29

Les 1997 épisodes de la série télévisée suivent les aventures des familles Bauer, Spaulding, Chamberlain, Reardon, puis Lewis dans la ville fictionnelle de Springfield.

H-

Hawaii Five-O/Leonard Freeman/CBS/1968-1980/281/50min/Hawaiï police d'État/Jack Lord, James MacArthur/p. 48

Steve McGarrett dirige une unité d'élite de la police sous les ordres directs du gouverneur : le Hawaii Five-O.

Homeland/Howard Gordon, Alex Gansa et Gideon Raff/*Showtime*/2011-en production/78/55min/Claire Danes, Mand Patinkin/p. 80

Une agent bipolaire de la CIA est persuadé qu'un prisonnier de guerre à été retourné par Al-Qaïda et projette d'effectuer un attentat sur le sol américain.

Horace and Pete/Louis C.K./<https://louisek.net/show/horace-and-pete/2016/10/30-67min/>Louis C.K., Steve Buscemi, Edie Falco, Alan Alda/pp. 125-126

Horace et Pete sont les copropriétaires du bar familial à New York où se rencontrent les membres de la famille dysfonctionnelle et des piliers de bars haut en couleur.

House of Cards/Andrew Davies et Michael Dobbs/*BBC*/1990/4/55min/Ian Richardson, Susannah Harker/p. 107

Le député Francis Urquhart manigance pour se venger des personnes qui l'ont trahi au sein du Parti conservateur, après la démission de Margaret Thatcher.

House of Cards/Beau Willimon/*Netflix*/2013-en production/65/51min/Kevin Spacey, Robin Wright/pp. 17, 22, 89, 91, 97, 99, 106-108, 115-121

Adaptation américaine de la précédente. Le *Congressman* Frank Underwood manigance pour se venger des personnes qui l'ont trahi au plus haut sommet du Parti Démocrate et des États-Unis.

J-

The Jeffersons/Don Nicholl, Michael Ross, Bernie West/*CBS*/1975-1985/253/25min/Sherman Hemsley, Isabel Sanford/pp. 35 et 50

Une famille afro-américaine nouveau riche déménage dans un quartier chic et développe des relations avec leurs nouveaux voisins.

L-

Lilyhammer/Eilif Skodvin et Anne Bjørnstad/*Netflix* et *NRK1*/2012-2014/24/46min/Steven Van Zandt, Trond Fausa/p. 91

Un gangster new-yorkais va se cacher dans la petite ville norvégienne de Lillehammer après avoir témoigné contre ses anciens associés.

The Lone Ranger/George W. Trendle, George W. George/*ABC*/1949-1957/22/25min/Clayton Moore, Jay Silverheels/p. 9 et 12

Un *Texas Ranger* masqué, aidé de son fidèle acolyte Tonto, se bat contre l'injustice.

Lost/Jeffrey Lieber, J.J. Abrams, Damon Lindelof/*ABC*/2004-2010/121/42min/*Lost : Les Disparus*/Jorge Garcia, Josh Holloway/pp. 61, 81, 130

Un groupe de survivants du crash du vol 815 de l'*Oceanic Airlines* essaye de survivre sur une île qui semble déserte.

Louie/Louis C.K./*FX*/2010-2015/61/19-41min/Louis C.K., Hadley Delany, Pamela Adlon/p. 125

La vie de Louie C.K., un comique divorcé vivant à New York avec ses deux filles.

Luck/David Milch/*HBO*/2011-2012/9/50min/Dustin Hoffman, Nick Nolte/p. 106

Nous suivons la vie de plusieurs personnages dont l'activité tourne autour du même champ de course hippique.

M-

Mad Men/Matthew Weiner/*AMC*/2007-2015/92/47min/Jon Hamm, January Jones/pp. 20 et 79

New York au début des années 1960, dans l'agence de publicité *Sterling Cooper Advertising*, le talentueux publicitaire Donald Draper subjugue autant qu'il intrigue les femmes et les entreprises dont il recherche les contrats.

Malcolm in the Middle/Linwood Boomer/*FOX*/2000-2006/151/22min/*Malcom*/Frankie Muniz, Bryan Cranston/p. 80

Malcolm, enfant surdoué, essaye de survivre à sa famille dysfonctionnelle.

The Man from U.N.C.L.E./Sam Rolfe/*NBC*/1964-1968/105/49min/*Des agents très spéciaux*/Robert Vaughn, David McCallum/p. 34

Les deux meilleurs agents du *United Network Command for Law and Enforcement (UNCLE)*, l'américain Napoleon Solo et le russe Illya Kuryakin luttent contre l'organisation criminelle du *Technological hierarchy for the removal of undesirables and the subjugation of humanity (THRUSH)*.

Marcus Welby, MD/David Victor/*ABC*/1969-1976/170/60min/*Docteur Marcus Welby*/Robert Young, James Brolin/p. 35

Le docteur Marcus Welby et son assistant Steven Kiley traitent leurs patients avec respect et dignité à l'âge d'une médecine de plus en plus technique et de médecins de plus en plus indifférents.

Marvel's Agent Carter/Christopher Markus et Stephen McFeely/*ABC*/2015-2016/18/42min/Hayley Atwell, James D'Arcy, Enver Gjokaj/p. 145

En 1946, l'agent de la *Strategic Scientific Reserve* (futur *S.H.I.E.L.D.*) Peggy Carter aide Howard Stark dans des missions secrètes.

Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D./Joss Whedon, Jed Whedon et Maurissa Tancharoen/ABC/2014-en production/123/45min/Clark Gregg, Ming-Na, Brett Dalton, Chloe Bennet/p. 145

Les agents du *Strategic Homeland Intervention, Enforcement and Logistics Division*, s'occupent de régler les problèmes liés aux phénomènes paranormaux mis en lumière par l'invasion extraterrestre de New York dépeint dans le film *Marvel's The Avengers*.

Marvel's Cloak & Dagger/Joe Pokaski/Freeform/2018-en production/10/45min/Olivia Holt, Aubrey Joseph, Glorai Reuben/p. 145

Deux adolescents de la Nouvelle-Orléans se rendent compte que l'explosion qu'ils ont survécu leur a laissé des supers pouvoirs qui fonctionnent mieux lorsqu'ils sont ensemble. Ce duo super-héroïque se transforme progressivement en tandem amoureux.

Marvel's Daredevil/Drew Goddard/Netflix/2015-en production/26/50-56min/Charlie Cox, Vincent D'Onofrio/pp. 108 et 145

Matt Murdock, aveugle depuis ses neuf ans, a développé ses autres sens. Le jour, il est un avocat, la nuit il est Daredevil, un super-héros qui lutte contre l'injustice à New York et plus particulièrement dans son quartier de Hell's Kitchen.

Marvel's Inhumans/Scott Buck/ABC/2017/8/43min/Anson Mount, Serinda Swan, Ken Leung/p. 145

Une communauté de super-humains isolés sur la face cachée de la Lune se défend contre Maximus, un inhumain qui souhaite que son peuple retourne sur Terre pour y régner.

Marvel's Iron Fist/Raven Metzner/Netflix/2017-en production/13/55min/Finn Jones, Jessica Henwick/p. 145

Un jeune milliardaire que l'on pensait mort retourne à New York pour reprendre l'entreprise familiale. Il y combattra la corruption à l'aide de la technique de l'Iron Fist qu'il a appris auprès des moines K'un L'un.

Marvel's Jessica Jones/Melissa Rosenberg/Netflix/2015-en production/26/50-56min/Jessica Jones/Krysten Ritter, Rachael Taylor/pp. 108 et 145

Après une brève carrière de super-héroïne, Jessica Jones devient détective privée. Elle se spécialise sur des affaires concernant des personnes qui, comme elle, ont des habilités surhumaines.

Marvel's Luke Cage/Cheo Hodari Coker/Netflix/2016-en production/26/60min/Mike Colter, Alfre Woodard, Rosario Dawson/p. 145

Luke Cage, qui a acquis une force surhumaine et une peau indestructible, devra choisir s'il défendra Harlem d'une nouvelle guerre des gangs.

Marvel's Runaway/Schwartz et Savage/*Hulu*/2018-en production/10/45min/Renzy Feliz, Lyrica Okano/p. 145

Six adolescents de Beverly Hills découvrent que leurs parents sont des super-vilains. Ils décident de fuguer et de les combattre.

Marvel's The Defenders/Marco Ramirez/*Netflix*/2017-en production/8/50min/Charlie Cox, Krysten Ritter, Mike Colter/p. 145

La Main devient l'ennemi commun de Daredevil, Jessica Jones, Luke Cage et Iron Fist.

Marvel's The Punisher/Steve Lightfoot/*Netflix*/2017-en production/20/53min/Jon Bernthal, Amber Rose Revah/p. 145

L'ancien marine Franck Castle décide de venger le meurtre de sa famille.

*M*A*S*H*/Gene Reynolds, Larry Gelbart/*CBS*/1972-1983/251/25min/*M.A.S.H.*/Alan Alda, Wayne Rogers/p. 35

L'équipe d'un hôpital de l'armée durant la Guerre de Corée trouve que le rire est le meilleur remède à leur situation.

Master of None/Aziz Ansari/*Netflix*/2015-en production/20/30min/Aziz Ansari, Lena Waithe/pp. 17, 109, 122-123

Nous suivons la vie de Dev, un acteur trentenaire à New York.

Maude/Norman Lear/*CBS*/1972-1978/141/30min/Bea Arthur, Bill Macy/p. 35

Ce *spin-off* de *All in the family* se concentre sur la cousine d'Edith, Maude. Une femme indépendante vivant avec son quatrième mari Walter.

Mosaic/Ed Solomon/*HBO*/2017-2018/9/30min/Sharon Stone, Garrett Hedlund/p. 146

Olivia Lake, l'auteure populaire de livres pour enfants, a été assassinée. Quatre ans plus tard Petra, la sœur d'Eric qui a été emprisonné pour le meurtre d'Olivia, fait ré-ouvrir l'enquête.

Mission : Impossible/Bruce Geller/*CBS*/1966-1973/171/50min/*Mission impossible*/Peter Graves, Barbara Bain, Greg Morris, Martin Landau/pp. 14 et 34

Une unité d'élite mène des missions dont l'existence serait niée par le gouvernement si elle est capturée ou tuée.

N-

Narcos/Chris Brancato, Carlo Bernard et Doug Miro/*Netflix*/2015-en production/12/49min/Pedro Pascal, Chris Brancato/p. 108

La chronique des plus grands trafiquants d'Amérique du Sud, comme Pablo Escobar.

O-

The Office/Ricky Gervais, Stephen Merchant et Greg Daniels/*NBC*/2005-2013/188/22min/Steve Carell, Jenna Fischer, John Krasinski/pp. 122-123

Un faux documentaire qui suit le quotidien des employés de la société *Dunder Mifflin* et de leur patron excentrique Michael Scott.

One day at a time/Gloria Calderon et Mike Royce/*Netflix*/2017-en production/26/30min/*Au fil des jours*/Justina Machado, Todd Grinnell, Isabella Gomez/p. 124

Nous suivons les trois générations d'une famille d'américains d'origine cubaine qui vivent sous le même toit. Une vétérane fraîchement divorcée, sa fille et son fils adolescents et sa mère vieux-jeu.

Orange is the new black/Jenji Kohan/*Netflix*/2013-en production/81/59min/Taylor Schilling, Danielle Brooks, Taryn Manning/p. 108

Mise en prison pour le crime d'avoir transportée de la drogue il y a plus de dix ans pour son ex-copine, Piper Chapman est envoyée en prison pour un an et demi. Elle va être confrontée aux changements que la prison induit sur la vie des détenues.

P-

Peter Gunn/Blake Edwards/*NBC*/1958-1961/117-26min/Craig Stevens, Herschel Bernardi/p. 12

Peter Gunn est un détective privé ayant un goût prononcé pour les femmes, l'alcool et le jazz.

Plus belle la vie/Hubert Besson/France 3/2004-en production/3542/25min/Colette Renard, Cécilia Hornus/p. 18

Nous suivons le quotidien des habitants du quartier fictif de Marseille : le Mistral.

Profilage/Fanny Robert et Sophie Lebarbier/TF1/2009-en production/84/50-55min/Juliette Roudet, Philippe Bas/p. 18

La 3e division de la police judiciaire de Paris s'aide de la psychologue spécialisée en criminologie, Chloé Saint-Laurent, afin de résoudre des enquêtes complexes.

R-

Rawhide/Charles Marquiss Warren/CBS/1957-1965/217/50min/Clint Eastwood, Paul Brinegar, Steve Raines/p. 12

Gil Favor est à la tête d'un groupe de *cow-boys* chargé de convoier 3000 têtes de bétail du Texas au Missouri, dans les années suivantes la guerre de Sécession.

S-

The Shield/Shawn Ryan/FX/2002-2008/88/47min/Michael Chiklis, Catherine Dent/pp. 64 et 79

Vic Mackey est le chef de la brigade de choc de la police de Los Angeles œuvrant dans le quartier fictif de Farmington. Il utilisera des méthodes parfois illégales pour lutter contre la criminalité.

Show Me a Hero/David Simon/HBO/2015/6/60min/Oscar Isaac, Winona Rider/p. 75

Le maire de la ville de Yonkers dans la banlieue de New York, doit combattre les résistances de la classe moyenne blanche afin de faire construire des habitations à loyer modéré. Une décision prise par la justice et dont la non-conformité entraînerait de lourdes sanctions financières.

The Simpsons/Matt Groenig/Fox/1989-en production/640/21min/Les Simpson/Dan Castellaneta, Nancy Cartwright/p. 64

Les aventures satiriques d'une famille de classe moyenne dans la petite ville de Springfield.

Sons of Anarchy/Kurt Sutter/FX/2008-2014/92/39-81min/Charlie Hunnam, Katey Sagal, Ron Perlman/pp. 73 et 79

Jax Teller, un membre du club de *bikers* les *Sons of Anarchy*, lutte entre son nouveau rôle de père et la place qu'il occupe dans son club.

Stargate: Atlantis/Robert C. Cooper, Brad Wright/Sci-Fi/100/42min/Joe Flannigan, Rachel Luttrell, Jason Momoa/p. 151

Un groupe de militaires et de scientifiques partent à la découverte de la cité perdue d'Atlantis, située dans la galaxie de Pégase, grâce à une invention découverte par l'équipe SG-1.

Stargate SG-1/Jonathan Glassner, Brad Wright/Showtime/1997-2007/214/42min/Richard Dean Anderson, Michael Shanks, Amanda Tapping/pp. 46 et 151

Une équipe secrète de l'armée de l'air des États-Unis explore d'autres planètes via un réseau de portails appelés « Porte des étoiles ».

Stargate Universe/Robert C. Cooper et Brad Wright/*Syfy*/40/43min/Robert Carlyle, Brian J. Smith, Elyse Levesque/p.151

Un groupe de scientifiques, de militaires et de civils se retrouvent coincés sur un vaisseau installateurs de portes des étoiles à plusieurs milliards d'années lumière de la Terre.

Star Trek/Gene Roddenberry/*NBC*/1966-1969/79/52min/William Shatner, Leonard Nimoy, DeForest Kelley/p. 14

L'équipage de l'*USS Enterprise*, avec à sa tête le capitaine Kirk, explore la galaxie et défend la Fédération des planètes unies.

Star Wars: Droids/George Lucas/*ABC*/1985-1986/*Star Wars : Droïdes : Les Aventures de R2-D2 et C-3PO*/Anthony Daniels, Graeme Campbell, Dan Hennessey/p. 129

Les aventures de R2-D2 et C-3PO avant qu'ils ne servent l'Alliance Rebelle.

Stranger Things/Matt Duffer et Ross Duffer/*Netflix*/2016-en production/17/48min/Winona Ryder, David Harbour/pp. 17 et 96

Un soir de novembre 1983, un jeune garçon de Hawkins, en Indiana, disparaît. Ses amis, sa mère et le chef de la police devront se confronter à des forces terrifiantes afin de le ramener.

T-

Treme/David Simon et Eric Overmyer/*HBO*/2010-2013/38/60min/Khandi Alexander, Kim Dickens, Melissa Leo/p. 75

La vie d'habitants du quartier de Treme à la Nouvelle Orléans après le passage dévastateur de l'ouragan Katrina en 2005.

True Detective/Nic Pizzolatto/*HBO*/2014-en production/24/55min/saison 1 : Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan ; saison 2 : Colin Farrell, Rachel McAdams, Vince Vaughn/p. 121

Série anthologique retraçant une enquête policière spécifique par saison.

24/Joel Surnow, Robert Cochran/*FOX*/2001-2014/195/44min/*24 heures chrono*/Kiefer Sutherland, Mary Lynn Rajsakub/p. 65

Jack Bauer, directeur de l'agence de Los Angeles de l'unité de contre-terrorisme, se lancera dans une course contre la montre afin de sauver son pays d'une attaque terroriste.

Twilight Zone/Rod Serling/CBS/1959-1964/156/51min/*La quatrième dimension*/Rod Serling, Robert McCord, Jay Overholts/pp. 12 et 48

Des personnes ordinaires se retrouvent coincées dans des situations extraordinaires desquelles ils devront se tirer.

Twin Peaks/Mark Frost et David Lynch/ABC, Showtime/1990-1991, 2017/48/47-60min/p. 129

Un agent du *FBI* enquête sur le meurtre d'une jeune femme dans la petite ville de Twin Peaks.

V-

Veronica Mars/Rob Thomas/UPN-The CW/2004-2007/64/44min/Kristen Bell, Percy Daggs III/p. 80

Après que sa meilleure amie ait été assassinée et que son père soit démis de ses fonctions de shérif, Veronica Mars dédit sa vie à enquêter sur les mystères les plus sombres de la ville de Neptune.

W-

Wanted Dead or Alive/Thomas Carr/CBS/1958-1961/94/30min/*Au nom de la loi*/Steve McQueen, Wright King, Olan Soule/p. 12

Un vétéran de la guerre de Sécession gagne sa vie comme chasseur de prime dans l'Ouest américain des années 1870.

The West Wing/Aaron Sorkin/NBC/1999-2006/155/44min/*À la maison blanche*/Martin Sheen, Allison Janney, Bradley Whitford/pp. 76-77, 112-118

Nous suivons la vie du Président des États-Unis, le démocrate Josiah Bartlet, et de ses collaborateurs.

Wild Wild West/Michael Garrison/CBS/1965-1969/104/55min/*Les mystères de l'Ouest*/Robert Conrad, Ross Martin, Dick Cangey/p. 21, 22, 34

Les deux agents secrets, James T. West et Artemus Gordon, travaillent à déjouer les complots se tramant dans tout l'Ouest américain.

X-

The X-Files/Chris Carter/Fox/1993-en production/217/45min/*X Files : aux frontières du réel*/David Duchovny, Gillian Anderson/p. 81

Les deux agents du *FBI*, Fox Mulder et Dana Scully, enquêtent sur des affaires non-résolues impliquant des phénomènes paranormaux.

Y-

The Young and the Restless/William J. Bell et Lee Philip Bell/CBS/1973-en production/6124/60min/*Les feux de l'amour*/p. 71

Les clans Abbott et Newman luttent pour faire fructifier leurs affaires dans la ville de Genoa City.

Z-

Zorro/Johnston McCulley/ABC/1957-1959/82/30min/Guy Williams, Gene Sheldon, Henry Calvin/pp. 12, 13, 33

Don Diego de la Vega revient en Californie espagnole après avoir fait ses études en Espagne. Il y affrontera les tyrans corrompus sous le masque du héros Zorro.

BIBLIOGRAPHIE :

Références méthodologiques, théoriques et historiques :

Les associés d'EIM, *Les dirigeants face au changement : baromètre 2004*, Éditions du Huitième jour, Paris, 2004

Barthes Roland, "L'effet du réel", *Communications*, n°11, Paris, Seuil, 1965

Biskind Peter, *le Nouvel Hollywood*, Paris, le cherche midi, "Point", 2002

Carayol Cécile et Rossi Jérôme (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Le Spectaculaire, 2015

Law G., *Serializing Fiction in the Victorian Press*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2000

Lund Michel, *America's Continuing Story : An Introduction to Serial Fiction, 1850-1900*, Wayne State University Press, Detroit, 1993

Méadel Cécile, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos-Economica/INA, 1994

Nettement Alfred, *Histoire de la littérature sous le gouvernement de Juillet*, Paris, Lecoffre, tome II, 1888, 1ère édition en 1854

Odin Roger, *les Espaces de communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. La communication en plus, 2011

Sainte-Beuve, "La Littérature industrielle", *Revue des Deux Mondes*, Paris, Période Initiale, tome 19, 1839

Thoret Jean-Baptiste, *le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006

Les séries télévisées :

Généralités :

Ahl Nils C. et Fau Benjamin, "93-Dallas", *Les 101 meilleures séries télévisées*, Paris, Philippe Rey, 2012

Carrazé Alain, *Les séries télé*, Paris, Hachette Pratique, Collection Toutes les clés, 2007

CSA, "La production de fiction aux États-Unis", *Commission de réflexion sur l'évolution des programmes*, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, 07/2012, p. 22, www.csa.fr/content/download/28233/378363/file/PPT%20FICTION%20US.pdf, consulté le 07/01/17

Esquenazi Jean-Pierre, *les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, Collection Cinéma/arts visuels, 2014

Esquenazi Jean-Pierre (dir.), Écrans, « L'analyse des séries télévisées », 2015 – 2, n°4, Classiques Garnier, Paris, 2016

Liardet Dider, *Anthologie des séries : Les séries américaines*, Draguignan, Editions Yris, 2008

Sepulchre Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2011

Winckler Martin, *Séries télé de Zorro à Friends : 60 ans de téléfictions américaines*, Repères, Libro, Paris, 2005

Winckler Martin, Petit Christophe (dir.), *Le Guide Totem des séries télé*, Paris, Larousse, 1999

Histoire :

Albera François et Gili Jean (dir.), « Serials », 1895, n° 33, Dossier « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », mis en ligne en 2001, <http://1895.revues.org/102#tocto1n4>, consulté le 15/02/17

Aubry Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bruxelles, Peter Lang, 2006

Bertrand Claude-Jean, *Les États-Unis et leur télévision*, Paris, INA, collection "Les télévisions du monde", 1989

Boutet Marjolaine, "Soixante ans d'histoire des série télévisées américaines", *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2 | 2010, mis en ligne le 29 juin 2010, <http://rca.revues.org/248>, consulté le 24/11/2015

Edgerton Gary R., *the Columbia History of American Television*, New-York, Columbia University Press, 2009

Elefteriou-Perrin Véronique, « Film-feuilleton, guerres et propagande aux États-Unis », in M.-F. Cachin et alii. (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, 2007

Jost François et Leblanc Gérard, *La télévision française au jour le jour*, Les télévisions dans le monde (coll.), Institut National de l'Audiovisuel, anthropos, Paris, 1994

McCabe Janet, Akass Kim, *Quality TV, Contemporary American Television and Beyond*, New-York, I.B. Tauris & Co LTD, 2011

Mousseau Jacques, "la télévision aux USA", *Communication et langages*, volume 63, Paris, Armand Colin, 1985

Spinwall Alan, *Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, New-York, Simon & Schuster, 2013

Stephens Mitchell, "History of Television", *Grolier Multimedia Encyclopedia*, New-York, New-York University, 2000, <https://www.nyu.edu/classes/stephens/History%20of%20Television%20page.htm>, consulté le 10/10/2016

Thompson Robert J., *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to ER*, New York, Continuum, 1996

Thomson Robert J. et Burns Gary (dir.), Schatz Thomas, "Desilu, *I Love Lucy*, and the Rise of Network TV", *Making Television, Authorship and the Production*, New-York, Media and Society Series, Preager Publisher Inc., 1990

Monographie :

Battaglio Stephen, *I Love Lucy Goes Live!*, [tvguide.com](http://www.tvguide.com), 14/09/2011, <http://www.tvguide.com/news/love-lucy-live-1037282/rss=breakingnews&partnerid=imdb&profileid=01>, consulté le 15/03/2017

Desbarats Carole, *The West Wing : Au coeur du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016

Fanning Win, "'Roots' Rating Dips", *On the Air, Pittsburgh Post-Gazette*, Pittsburgh, 28 février 1979, <https://news.google.com/newspapers?id=MkwNAAAAIBAJ&sjid=OG0DAAAIBAJ&dq=roots%20the%20next%20generations%20ratings&pg=4905%2C3529170>, consulté en ligne le 14/03/2017

Harmetz Aljean, "Maude didn't leave'em all laughing", *New-York Times*, publié le 10/12/1972, http://www.nytimes.com/1972/12/10/archives/maude-didnt-leave-em-all-laughing-maude-didnt-leave-em-all-laughing.html?_r=0, consulté le 10/02/2016

Olité Marion, *Toutelatele*, "House of Cards, la série événement dès le 29 août en prime sur Canal +", mis en ligne le 2 août 2013, <http://www.toutelatele.com/house-of-cards-la-serie-evenement-de-david-fincher-avec-kevin-spacey-arrive-en-aout-sur-canal-51540>, consulté le 12/12/2016

Production des séries télévisées : narration, contenu.

Buxton David, *Les séries télévisées, Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 2010

Carayol Cécile et Rossi Jérôme (dir.), *Musiques de séries télévisées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

Federal Communications Commission, *Amendment of Section 15.117 (g) (3) of the Commission's Rules Relating ET Docket No. 95-144 to the Filing of UHF Noise*, Washington DC, édité le 12/09/1995, https://transition.fcc.gov/Bureaus/Engineering_Technology/Notices/1995/fcc95389.txt, consulté le 07/10/2016

Hong Cindy Y., "When did people start saying « Showrunner »?", *Slate*, mis en ligne le 14/10/2011, http://www.slate.com/blogs/browbeat/2011/10/14/showrunner_meaning_and_origin.html, consulté le 15/02/2016

Klein Ann & Palmer R. Barton, *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes and Reboots, Multiplicities in Film and Television*, Austin, University of Texas Press, 2016

Mittel Jason, *Complex TV, The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New-york, New York University Press, 2015

Prié Amandine, "Dans *Showrunners*, ceux qui les séries se confient", *Des séries... et des hommes, Blogs, Libération*, mis en ligne le 17/03/2011, <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2011/03/17/showrunners/>, consulté le 07/01/2016

Diffusion des séries télévisées : ère analogique, ère numérique.

Jost François, *Comprendre la télévision et ses programmes*, 3e édition actualisée et augmentée, Armand Colin, collection Focus Cinéma, Malakoff, 2017

Sierra Charlie, "How Does TV Syndication Really Work?", *Film Escape*, publié le 24/10/2014, <http://filmescape.com/how-does-tv-syndication-really-work>, consulté le 15/03/2017

Yarrow Andrew, "The Media Business; pay-per-view television is ready to takeoff", *The New York Times*, publié le 14 novembre 1988, <http://www.nytimes.com/1988/11/14/business/the-media-business-pay-per-view-television-is-ready-for-takeoff.html>, consulté le 22/03/17

Concernant Netflix :

Kopytoff Verne, "A Cheaper Plan at Netflix Offers Films for Online Only", *The New-York Times*, publié le 22/11/10, <http://www.nytimes.com/2010/11/23/technology/23netflix.html>, consulté le 21/03/17

Marin Jérôme, "Aux Etats-Unis, Netflix a révolutionné la consommation de contenus", *Le Monde*, publié le 22/03/14, http://www.lemonde.fr/economie/article/2014/03/22/aux-etats-unis-netflix-a-revolutionne-la-consommation-de-contenus_4387678_3234.html, consulté le 23/03/17

Murph Darren, "Editorial: Reed Hastings' Netflix spinoff isn't about DVD success, it's about hedging the stream", publié le 19/09/11, <https://www.engadget.com/2011/09/19/editorial-reed-hastings-netflix-spinoff-isnt-about-dvd-succes/>, consulté le 22/03/17

Parnell John, "Case 9: Netflix: Entering, Engaging, and Embracing Innovation in the Movie Rental Industry", *Strategic Management: Theory and Practice*, New-York, SAGE publication, 2013

Wilson Tracy et Crawford Stephanie, "How Netflix Works", *How stuff works*, publié le 14/05/07, <http://electronics.howstuffworks.com/netflix2.htm>, consulté le 20/03/17

Consommation des séries télévisées : l'engagement des spectateurs,

Combes Clément, *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, Economies et nances, Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013

Dagiral Eric et Tessier Laurent, "24 heures ! Le sous-titrage des nouvelles séries télévisées", dans Florent Gaudez, *Les arts moyens aujourd'hui*, 2008, L'Harmattan, Logiques sociales, pp. 107-123

Lenoir Christophe, "Socialité en série. La Réception des séries télévisées par les étudiants en cinéma", *Jeunes : acteurs des médias*, Centre d'études sur les Jeunes et les Médias, Lyon, 2015, pp. 46-58

Régnier François, "Technologie numérique et impact socioculturel", dans *Technologie Numérique*, HEGEL, publié le 23/01/2012, mis à jour le 17/04/2012, <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/46987>, consulté le 23/08/16