



**HAL**  
open science

## Les séries policières : formes de montage et narration

Lauzier Carla

► **To cite this version:**

| Lauzier Carla. Les séries policières : formes de montage et narration. Autre. 2022. dumas-03800658

**HAL Id: dumas-03800658**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03800658>**

Submitted on 6 Oct 2022

**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.

LAUZIER Carla

Parcours Montage

# Les séries policières : formes de montage et narration



**Mémoire de Master « Cinéma & Audiovisuel »**

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Aix-Marseille Université

Année 2021 – 2022

Directrice de mémoire

Frédérique DEVAUX-AMARGER

Avril 2022



LAUZIER Carla  
Parcours Montage

# **Les séries policières : formes de montage et narration**

**Mémoire de Master « Cinéma & Audiovisuel »**

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Aix-Marseille Université

Année 2021 – 2022

Directrice de mémoire  
Frédérique DEVAUX-AMARGER

Avril 2022



# Les séries policières :

## formes de montage et narration

### RÉSUMÉ

La série télévisée policière se caractérise par une suite de produits audiovisuels, une succession de morceaux de récits d'enquête qu'on appelle épisodes. Ces épisodes s'ancrent dans le genre du policier, avec des codes qui lui sont propres, mais qui peuvent être bousculés. Ils suivent un modèle de diffusion spécifique ; ils peuvent s'insérer dans une grille de programmation de chaînes télévisées ou bien être diffusés sur d'autres canaux ou plateformes comme celles de streaming ou de vidéos à la demande. Toutes les diffusions requièrent un découpage particulier qui s'opère en trois temps : le montage audiovisuel (plan par plan), le montage épisodique (épisode par épisode) et le montage sériel (saison par saison). De ces trois types de montage résulte une identité propre à chaque série policière. Ensemble, les différentes formes de montage et la narration, sans compter les contraintes de production, de diffusion, d'audience et autre, vont créer une œuvre sérielle unique et originale. C'est à travers ce prisme du montage et de la narration que seront analysées quatre séries : *Engrenages*, *Forbrydelsen*, *True Detective* et *Mindhunter*.

**Mots-clés :** séries – genre – policier – montage sériel – montage audiovisuel – montage épisodique – narration – lien – public



## REMERCIEMENTS

Je remercie Frédérique Devaux Amarger, ma directrice de mémoire, de m'avoir accompagnée tout au long de la recherche et de l'écriture de mon mémoire ; je lui suis extrêmement reconnaissante d'avoir pris du temps pour me guider, me corriger, échanger, d'avoir su me conseiller et me pousser dans mes retranchements quand j'en avais besoin, ainsi que pour sa constante disponibilité.

Je remercie ma mère, Michelle Attard, pour son soutien infaillible et son objectivité sur mon travail. Je la remercie également pour sa bienveillance ; elle a toujours su trouver les mots justes pour me remotiver et me stimuler quand je commençais à douter ou à lâcher prise. De plus, merci à elle pour le nombre incalculable de relectures pour lesquelles je l'ai sollicitée mais qu'elle a gentiment accepté.

Je remercie enfin infiniment Mylène Battini, d'avoir pris le temps de lire la totalité de mon mémoire et d'échanger avec moi autant sur le fond que sur la forme. Ne travaillant pas dans le milieu du cinéma, elle m'a permis, grâce à sa relecture, notre discussion et son regard analytique, d'éprouver mon écrit et de déceler toute incohérence, incompréhension ou maladresse.





# INTRODUCTION

Crime, enquête, police, détective, interrogatoire, coupable. Ce sont des mots qui résonnent et parlent au plus grand nombre. A qui les noms d'Hercule Poirot, Miss Marple, Philip Marlowe, Sherlock Holmes, Harry Bosch ou Kurt Wallander ne disent rien ? Qui n'a jamais lu *Fantômas* ou un livre d'Agatha Christie, vu un épisode de la série *Sherlock* ou d'*Esprits Criminels* ou encore un film d'Alfred Hitchcock ou de David Fincher ? Leur point commun : ils appartiennent à un genre qui a traversé plusieurs époques et qui n'en finit pas d'être apprécié : le genre policier.

Du latin *genus, -eris*, le mot « genre » est défini comme « *un ensemble de traits communs à des êtres ou à des choses caractérisant et constituant un type, un groupe, un ensemble ; sorte, espèce* » (Larousse). Ainsi, le genre policier possède des caractéristiques qui vont devenir communes à toute œuvre qui en fait partie.

En effet, le policier est un genre narratif composé de six éléments principaux : le crime, la victime, l'enquête, le coupable, le mobile et le mode opératoire<sup>1</sup>. Ces éléments vont constituer la structure du récit. De manière générale, une histoire policière commence avec un crime qui vient perturber le personnage principal, ou la découverte d'un cadavre. La victime est ensuite identifiée et l'enquête démarre. Un détective ou policier tente de résoudre cette affaire en se basant sur des mobiles et en essayant de découvrir qui est le coupable, en interrogeant plusieurs suspects. Le spectateur est soumis à différentes formes de suspense et l'auteur de l'œuvre policière émet des hypothèses qui permettent au public d'être associé à la résolution de l'enquête. Au fil du temps, de nombreuses variantes du genre policier ont vu le jour, mais il reste un genre à part entière avec des composantes fondamentales.

La dénomination « *genre policier* » apparaît au XIX<sup>ème</sup> siècle avec les œuvres de l'écrivain Edgar Allan Poe, en commençant par *Double assassinat dans la rue Morgue*, publié en 1841. Poe fixe alors un modèle narratif très prometteur, qui rassemble les six éléments évoqués. Mais le genre policier n'a pas de réelle paternité ; il est plutôt vu comme une formation par paliers, s'étalant sur trois quarts de siècle et développant une forte autonomie. En effet, de nombreux auteurs ont participé à la création de ce genre et à son développement : Alexandre Dumas en France vers 1840 puis Émile Gaboriau vers 1860, Arthur Conan Doyle en Angleterre dans les années 1880, et même Gaston Leroux et Maurice Leblanc au XX<sup>ème</sup> siècle. Le policier

---

<sup>1</sup> POSLANIEC, Christian & HOUYEL, Christine, *Activités de lecture à partir de la littérature policière*, Paris, Hachette Éducation, 2001, p.23.

n'a ainsi pas d'origine unique et localisée, ce qui en fait sa force et participe à sa popularité. Il serait même possible de remonter à 1748, date à laquelle Voltaire a écrit *Zadig*. Dans cette œuvre, le personnage reconstitue le portrait de la chienne de la reine, à partir de traces dans le sable ; Voltaire écrivait sur la police telle que nous la connaissons aujourd'hui, avant son avènement en 1941.

Au fil des années, le genre s'est répandu, s'est popularisé et a évolué, donnant lieu à des sous-catégories. En littérature, on peut voir fleurir de nouveaux sous-genres comme le roman noir, le roman d'énigme (plus connu sous le nom de *whodunit*) ou encore le roman à suspense. On peut également observer l'émergence de nouveaux médias qui vont s'approprier le genre du policier : la bande-dessinée, le cinéma (notamment avec les films noirs et les films de gangsters) et les séries télévisées.

Les premières séries télévisées populaires liées au genre policier sont, le plus souvent, des adaptations littéraires. C'est ainsi que *Sherlock Holmes* (1954), *Rouletabille* (1966), *Fantômas* (1980) ou encore *Arsène Lupin* (1971) voient le jour sur le petit écran. Cependant, la première série policière, telle que définie par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), « dont l'intrigue est fondée sur des activités criminelles plus ou moins mystérieuses qui sont élucidées par une enquête conduite par la police, par des détectives ou par des particuliers » est *Dragnet*, aussi connue sous le nom de *Badge 714*, série créée par Jack Webb et sortie en 1952. Cette série établit des règles fondamentales pour les séries policières des années 50 à 70 : des enquêtes inspirées de faits réels, dont la progression est racontée de façon linéaire, où l'on découvre à la fin l'identification du coupable et la découverte de la vérité par l'intermédiaire de détectives dont la vie personnelle n'empiète jamais sur la vie professionnelle et sur le bon déroulement de l'investigation.

Si, au départ, la série policière ne se concentre que sur le coupable, la victime ou l'enquêteur, met en avant la société et utilise le crime, le mode opératoire et l'enquête seulement comme éléments de décor, si le policier ou le détective chargé de l'enquête est toujours un « gentil » policier qui est le garant du bien et de la morale, et dont la vie personnelle intéresse peu, les choses vont vite évoluer. A la naissance des séries policières, les policiers sont souvent dépeints comme des gardiens de la paix, des justiciers. La plupart du temps, ils sont souvent décrits comme courageux, patriotes, « bons » – sans défaut en quelque sorte. Mais le public se lasse et a besoin de changement. Dans les années 80, cette tendance disparaît et l'image du bon policier, figure héroïque, se dissipe ; on introduit l'idée qu'en tant qu'humain, un policier a aussi ses failles. Les personnages tels que les agents de police, les détectives et même les juges

prennent de l'ampleur. On les dote de personnalités plus complexes, ambiguës et équivoques. Ce changement radical de l'image du policier a lieu en 1993 avec la série *NYPD Blue* et son détective antihéros Andy Sipowicz. Il s'agit d'un détective raciste, alcoolique et autodestructeur qui n'a rien à voir avec le policier bien-pensant que le public avait l'habitude de voir. Depuis, les personnages de policiers ou de détectives sont imaginés avec plus de profondeur et restent humains au même titre que n'importe quel autre personnage.

Les schèmes du policier utilisés et leurs manières d'interagir entre eux, dans chacune des séries policières, varient en fonction des choix des créateurs et permettent l'élaboration d'un récit, d'une narration. Dans *Narrer : narration et narrativisation*, Roger Odin nous explique que :

*« La plupart des théoriciens s'accordent sur la définition minimale du récit. De Claude Bremond à Gérard Genette, de Tzvetan Todorov à A. Julien Greimas et Philippe Hamon, tous affirment que la production d'un récit repose sur deux opérations : une opération de mise en succession et une opération de transformation, ou du moins une tentative de transformation (il n'est pas nécessaire que la transformation aboutisse). André Gaudreault a même proposé de réduire cette définition à un seul terme : la transformation, « puisque étant par définition un procès, elle implique toujours déjà la succession »<sup>23</sup>.*

La narration sérielle va donc elle aussi être une succession de faits avec tentative de transformation mais elle va avoir ses spécificités : impressions du public pendant l'écriture, plusieurs modes de narration, travail en équipe, contraintes financières, etc. Pour une série, le premier support narratif est le scénario qui, une fois arrivé au montage, va subir une opération de transformation technique, grâce aux rushes et aux choix du monteur ; action qui en elle-même va potentiellement bouleverser la narration. Le montage organise les plans d'un produit audiovisuel avec certaines modalités d'ordre et de durée ; il établit la rencontre de deux éléments filmiques, provoquant la production d'un effet spécifique que chacun de ces deux éléments, pris isolément, ne produit pas. Le terme de montage réfère à des actions de *liaisons*

---

<sup>2</sup> André Gaudreault est un narratologue québécois, spécialisé en histoire et théorie du cinéma. Il est professeur de cinéma à l'Université de Montréal et titulaire de la Chaire de recherche du Canada en études cinématographiques et médiatiques.

<sup>3</sup> ODIN Roger, « Narrer : narration et narrativisation », dans : *De la fiction*. Sous la direction de Odin Roger. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 2000, p. 25-36.

et d'articulation telles que les décrit Térésa Faucon dans *Théorie du montage*<sup>4</sup>. Il s'agit de couper, assembler, lier.

Partons de l'hypothèse qu'il existe plusieurs types de montage de séries policières. Mais alors, quels sont-ils ? Comment interagissent-ils entre eux ? Impactent-ils la narration ? Et de quelle(s) manière(s) ? Les séries policières regrouperaient trois formes de montage : le montage audiovisuel, qui définit l'articulation des plans au sein d'un seul épisode, le montage épisodique, ou comment agencer les épisodes les uns par rapport aux autres, et le montage sériel, qui assemble toutes les saisons de la série pour former une unité. L'association de tous ces montages représente l'identité de la série et compose ce que Gilles Deleuze appelait *l'image-temps* :

*« Rappelons que Gilles Deleuze attribue à la composition des images-mouvements du film, plus précisément au montage, la fonction d'établir une perspective temporelle affectant l'univers construit par le film. (...) S'il est possible de prolonger cette proposition aux séries télévisées, et dans la mesure où le montage sériel est conditionné par la programmation propre à la machine télévisuelle, un mode d'accès privilégié à l'analyse des séries télévisées semble bien être l'analyse du temps sériel, c'est-à-dire de la transformation de la programmation épisodique en image du temps spécifique. Le développement de l'univers fictionnel tout au long des épisodes et des saisons de la série en est finalement dépendant. »<sup>5</sup>*

Toute série, et plus spécifiquement ici les séries policières, entre dans une programmation télévisuelle ou dans un mode de visionnage non-linéaire. Ce mode de lecture doit être incorporé dans la narration et permettre la création d'une identité spécifique. Les différentes opérations de montages (audiovisuel, épisodique et sériel) permettraient d'obtenir ce résultat. Je vais éprouver cette hypothèse par l'analyse de différentes séries policières. J'ai choisi de porter mon regard sur quatre séries policières produites dans trois pays différents qui envisagent le genre policier autrement.

---

<sup>4</sup> FAUCON Térésa, *Théorie du montage : Énergie des images*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 51.

<sup>5</sup> ESQUENAZI Jean-Pierre, « Série télévisée et image du temps », in *Écrans*, 2015, n° 4, p. 122.

Les raisons de ce choix sont diverses. Tout d'abord, les séries policières sont un média que j'affectionne depuis mon plus jeune âge et il est évident que mon goût pour le genre policier a joué un rôle dans ma décision. Cependant, ce n'est pas l'unique raison. Malgré les années, le policier, et notamment les séries policières, est toujours un genre télévisuel en plein essor sur lequel je m'interroge depuis quelque temps. Et par ailleurs, le monde des séries télévisées est celui que j'aimerais pouvoir un jour intégrer professionnellement en tant que monteuse. Pour toutes ces raisons-là, j'ai eu envie de réfléchir sur les différentes manières dont on pouvait monter une série policière et quelles influences les différentes formes de montage et la narration pouvaient avoir l'un sur l'autre. Je désirais pouvoir rencontrer des professionnels du milieu avec qui je pourrais échanger afin de créer des liens et d'enrichir ma réflexion. Au cours de l'analyse, plusieurs questions émergeront auxquelles je tenterai de répondre. Pour cela, j'ai choisi les quatre séries suivantes :

*Engrenages* est une série policière française créée par Alexandra Clert en 2005. Elle suit le quotidien du groupe de la 2<sup>ème</sup> DPJ (Direction régionale de la police judiciaire de la préfecture de police de Paris) qui opère dans le nord et l'est de Paris. Chaque saison est constituée d'une enquête principale et de plusieurs enquêtes secondaires.

*True Detective* est une série policière américaine créée par Nic Pizzolatto en 2014. Construite sous forme de retours en arrière, deux ou trois détectives se retrouvent, à chaque saison, interrogés par d'autres inspecteurs sur une enquête qu'ils ont menée des années auparavant. Cette série apparaît comme une anthologie puisque chaque saison est indépendante des autres, avec une intrigue et une distribution distincte.

*Forbrydelsen* – qui signifie littéralement « le crime » et traduite par *The Killing* – est une série policière danoise créée par Søren Sveistrup en 2007. Sarah Lund est capitaine de police et va résoudre, au fil des saisons, des enquêtes sur des homicides en lien avec des événements politiques locaux et internationaux. Chaque saison est constituée d'une seule enquête, dans laquelle les victimes et les familles des victimes ont une place majeure.

*Mindhunter* est une série policière américaine créée par Joe Penhall en 2017. Deux agents du FBI de l'Unité d'Analyse Comportementale montent, avec l'aide d'une psychologue, un projet de profilage criminel. Ils vont s'entretenir avec plusieurs tueurs en série à travers les États-Unis afin de tenter de comprendre leurs personnalités et d'apporter de nouvelles connaissances au service de criminologie. En parallèle, ils enquêtent sur une série d'affaires locales.

Ce corpus regroupe des séries policières, toutes construites différemment, et qui abordent le policier de diverses manières, notamment par le prisme de la culture du pays dans lequel elles sont produites. Ce choix de corpus se base sur des séries proches du réel, dans lesquelles la construction et la personnalité des personnages principaux sont complexes et marginales. L'analyse se limitera pourtant à quatre séries pour ne pas nous disperser. Je me concentrerai sur les trois premières saisons de chaque série puisque *True Detective*, *Mindhunter* et *Forbrydelsen* n'en contiennent que trois, mais j'évoquerai tout de même les saisons quatre à huit d'*Engrenages*. On pourrait certainement trouver d'autres séries policières auxquelles cette analyse s'appliquerait, mais elle n'en demeure pas nécessairement universelle.

# CHAPITRE 1

## Le montage audiovisuel, un découpage au sein d'un même épisode

### I. De l'autre côté de l'écran : le téléspectateur

#### 1.1 Un épisode de série policière

La série télévisée, qu'elle soit policière ou d'un tout autre genre, se divise en épisodes diffusés séparément. Ces épisodes sont définis comme « *partie(s) d'une œuvre narrative ou dramatique s'intégrant à un ensemble mais ayant ses caractéristiques propres ; division d'un roman ou d'un film.* » (Larousse). Un épisode est ainsi un segment narratif individuel de télévision qui appartient à un schéma narratif plus grand, la série. Il est à la fois une partie et un tout, ce qui le distingue du téléfilm. Il peut en effet être une entité, mais dépendante des différents épisodes puisqu'ils ont en commun des personnages, un thème global (pour les séries qui seraient qualifiées d'anthologies), ou une intrigue.

Les séries policières ne fonctionnent pas toutes de la même manière. Certaines ont un enjeu narratif sur chaque épisode, une ligne narrative avec une formule prédéfinie appelée *police procedurals*. Dans cet esprit, nous retrouvons des séries comme *Esprits Criminels*, *Columbo*, *New-York Unité Spéciale* ou encore *Les petits meurtres d'Agatha Christie*. Chaque épisode se concentre sur une seule enquête qui, à la fin de l'épisode, trouve résolution. Malgré tout, le spectateur suit les mêmes personnages qui évoluent épisode après épisode. Ces *procedurals dramas* sont des séries de format classique dont chaque épisode écrit suit une formule préétablie qui est : un épisode = une histoire close ou résolue.

D'autres séries policières, au contraire, retiennent plusieurs tissages narratifs. C'est ce qu'on appelle une structure modulaire. Une intrigue principale, l'enquête centrale, souvent accompagnée d'intrigues secondaires liées à des affaires personnelles ou à des enquêtes subsidiaires, sont développées au fur et à mesure des épisodes d'une même saison. Aucun de ces nœuds narratifs n'est résolu à la fin d'un seul et même épisode. Les quatre séries du corpus (*Engrenages*, *True Detective*, *Mindhunter*, *Forbrydelsen*) entrent dans cette catégorie de séries policières, dont les enjeux narratifs, au sein d'un épisode, vont être très différents des



*procedural dramas* : suivre les personnages, leurs choix et leur évolution, faire avancer l'enquête, découvrir des éléments clés, créer du suspense, capter le public.

Un seul épisode de série policière requiert ainsi une multitude de choix narratifs, qui sont décidés, pour la plupart, en salle de montage. Le monteur, qui s'occupe d'un ou plusieurs épisodes, va travailler en étroite relation avec le producteur de la série, le réalisateur de l'épisode ou encore le *showrunner* et/ou les scénaristes. Le terme de *showrunner* définit le métier de la personne responsable du suivi quotidien sur une série télévisée. Cependant, selon les pays, la personne qui exerce ce métier n'a pas les mêmes fonctions. S'il est toujours le capitaine de la série sur laquelle il travaille, aux États-Unis, il en est généralement aussi le producteur. Dans une interview « *Qu'est-ce qu'un showrunner ?* », donnée pour le CNC en 2021, Anne Landois, scénariste des saisons 3 à 6 d'*Engrenages* et *showrunner* des saisons 5 et 6, explique les nuances de ce métier :

*« Il y a des différences à tous les niveaux, même outre-Atlantique : certains sont, par exemple, créateurs de séries, d'autres non, car il est tout à fait possible de diriger une fiction sans en être à l'origine. En France, ce métier tend à se développer en raison de la profusion de séries. Il y a un vrai engouement pour ces dernières, ce qui a permis de remettre sur le devant de la scène les scénaristes et les showrunners. Le milieu s'est rendu compte qu'un chef d'orchestre était nécessaire pour garder la mémoire de la série et répondre à tous les interlocuteurs impliqués dans sa fabrication. »<sup>6</sup>*

Ensemble, le *showrunner*, le producteur, les scénaristes et les monteurs vont ainsi entamer ce que j'appelle *le montage audiovisuel*, soit l'articulation de plans au sein d'un même épisode. Ce « plan par plan » est le fruit d'un travail technique de montage lié à des choix narratifs qui s'opèrent soit dès l'écriture, soit au fur et à mesure du montage. L'un des objectifs primordiaux de cette tâche est de réussir à capter le public. On peut alors se demander par quels procédés intra-épisode, les scénaristes et les monteurs parviennent à attirer un public, et à garder son intérêt tout au long de l'épisode.

---

<sup>6</sup> [https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/questce-quun-showrunner\\_1105196](https://www.cnc.fr/series-tv/actualites/questce-quun-showrunner_1105196)

## 1.2 Le montage pour accrocher un public

Manifestement, une série télévisée sans public, ou avec une audience décroissante, n'existerait pas, ou alors pas longtemps. Ce travail d'attraction du public et du maintien de son intérêt est donc très important et s'effectue par des choix narratifs dès l'écriture mais aussi par des choix narratifs et techniques de montage. La narration est un outil et la règle d'or est de ne jamais ennuyer le spectateur.

D'un point de vue scénaristique, la structure des arcs narratifs est importante pour que le spectateur puisse suivre le concept de la série et ce qui lui est proposé. Par ailleurs, son attention est maintenue grâce aux rebondissements d'écriture. Le dessein du scénariste est ainsi de trouver un équilibre dans la tension narrative : si celle-ci est trop importante, le spectateur peut avoir du mal à suivre mais si, à l'inverse, elle est trop faible, le spectateur aura tendance à s'ennuyer, voire s'endormir. Pour maintenir l'envie chez le spectateur, il est ainsi préférable que la narration soit savamment dosée.

Au montage, le monteur doit séduire le spectateur en lui faisant oublier la fiction. Il est important que le montage soit invisible et que le spectateur ne remarque pas les coupes. Pour tenter d'attirer le public et lui donner envie de continuer de regarder, le monteur a plusieurs possibilités : garder à l'esprit qu'il reste le premier spectateur de son travail, tenter, le plus possible, de conserver une vision objective, et maintenir un regard « de première fois » sur sa production.

D'autres moyens plus techniques peuvent aussi être utilisés pour retenir l'attention du public. Par exemple, Byron Smith, monteur de la saison 2 de *True Detective* et de *Mindhunter*, utilise ce que Walter Murch<sup>7</sup> appelle le « *eye trace* » ou « *la trace des yeux* »<sup>8</sup>. Ce raccord consiste à coller deux plans l'un après l'autre : une action est ébauchée sur le premier plan et poursuivie sur le second en enlevant quelques photogrammes. Il crée une illusion de mouvement qui ne tient pas compte du morcellement existant. Si ces deux plans sont collés sans enlever de photogrammes, cela crée alors ce que les monteurs appellent un « raccord mou », qui donne l'impression d'un retour un arrière, aussi infinitésimal soit-il.

---

<sup>7</sup> Walter Murch est le monteur et mixeur attitré de Francis Ford Coppola.

<sup>8</sup> MURCH Walter, *En un clin d'œil*, Paris : Capricci éditions, 2011, p. 41.

Le monteur doit ainsi montrer au public ce qu'il veut voir et le convaincre qu'il est entre de bonnes mains. Il doit se faire confiance pour guider les yeux du spectateur en restant objectif. Lors de notre entretien, Byron Smith m'expliquait à ce sujet :

*« En tant que monteur, on doit rester objectif. On doit toujours se retirer et se dissoudre de ce que l'on sait déjà et regarder les choses comme si c'était la première fois. Car une fois que l'on a assemblé certains éléments, les gens – les monteurs, les producteurs, tout le monde – en tomberont amoureux à un moment donné. Et, tel un scientifique, on doit jouer le rôle de l'avocat du diable et, quand on pense tout savoir, quand on pense être en train de faire les choses correctement, on doit se remettre en question et se demander « Est-ce que je ne sais vraiment rien ? »<sup>9</sup> (Traducteur de l'auteur, Tda)*

Le montage fait partie intégrante de la narration car il raconte l'histoire. Afin de capter le public, le monteur le transporte à travers cette narration, l'accompagne et le guide au sein du récit sans nécessairement lui donner toutes les informations, pour éveiller sa curiosité et lui donner envie de continuer. Il s'agit même parfois d'interroger le spectateur et l'amener à participer en posant des questions. C'est ce que m'a confirmé Bryon Smith : *« Il est plus intéressant de poser des questions que de donner des réponses et c'est ce dont Fincher et moi parlions ensemble pendant Mindhunter. Les réponses sont si ennuyeuses. »* (Tda).

Faire contribuer le spectateur, que ce soit en se posant des questions ou en essayant de trouver des réponses, est une manière de le captiver et, peut-être de répondre à certaines de ses attentes. Il est ainsi intéressant de réfléchir sur ces attentes-là et de voir si elles diffèrent selon le pays de production de la série.

### **1.3 Diversité des publics**

Le monteur utilise des notions relatives comme l'espace et le temps, notions que l'on peut manipuler en les découpant, pour donner au récit un nouvel espace-temps et y maintenir le spectateur. Il joue avec le rythme, tantôt lent, tantôt rapide, et le suspense que peut créer l'enquête d'une série policière pour répondre aux attentes du public auquel la série est destinée. Cependant, on peut se demander si les attentes des spectateurs de séries policières, genre le plus

---

<sup>9</sup> Entretien avec Byron Smith, monteur américain, le 27 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

apprécié mondialement, sont les mêmes suivant les pays et si un monteur monte différemment selon s'il s'adresse à un public national ou international.

Cette question, posée lors des entretiens, a obtenu des réponses très diverses en fonction de la nationalité des monteurs interviewés. Outre-Atlantique, les monteurs savent que, généralement, la série sur laquelle ils travaillent sera exportée à l'international. Pour autant, ils tentent en premier lieu de satisfaire un public américain et ne changent en aucun cas leur montage pour satisfaire un public international. Au Danemark, pour *Forbrydelsen* par exemple, les monteurs ne s'attendaient pas à un tel succès pour la série. Celle-ci avait, au départ, été commandée pour seulement une saison de dix épisodes. Finalement, elle a été prolongée de dix épisodes pour la saison 1 et reconduite de deux saisons. Ce succès et la diffusion à l'international n'ont rien changé au fonctionnement de l'équipe de post-production, qui est restée au service de l'histoire. Le style noir de la série est l'élément primordial : le rythme est très lent, comme calqué sur les aléas quotidiens de l'action et de l'enquête, tous les personnages (les enquêteurs, les politiciens, les familles des victimes) sont au centre du récit, le scénario est élaboré au fur et à mesure du tournage et l'atmosphère est très sombre, voire funèbre, avec des intrigues qui se déroulent dans des lieux déserts, hostiles et ténébreux, et une météo souvent peu clémente. Steen Shapiro, un des monteurs principaux de *Forbrydelsen*, me confirmait, lors de notre entretien, que les producteurs, le créateur et scénariste Søren Svestrup ainsi que les monteurs se concentraient sur la narration et l'esthétique propre à la série, sans se préoccuper du succès. De manière générale, les séries scandinaves ne cherchent pas à séduire le spectateur avec des charmes de mise en scène et de casting.

Chaque pays a ses codes, ses coutumes et les séries sont généralement produites, au départ, pour un public national. La culture est ainsi très présente dans les séries policières et il est intéressant d'observer quelle part elle occupe.

#### **1.4 Indice culturel**

Joseph Straubhaar utilise la notion de « proximité culturelle »<sup>10</sup> pour décrire une « *apparente attraction commune que les téléspectateurs ressentent pour les produits culturels [...] proche dans le style et le contenu culturel de leur propre culture.* »<sup>11</sup> (Traduction, CL).

---

<sup>10</sup> STRAUBHAAR Joseph, *World television: From global to local*. Los Angeles: Sage, 2007, p. 26.

<sup>11</sup> “*seemingly common attraction that audiences feel for cultural products [...] close in cultural content and style to the audiences' own culture(s).*”

Chacune des séries du corpus est ancrée dans la culture du pays d'où elle provient et cet ancrage est important pour la narration et la compréhension du spectateur puisque toutes les enquêtes s'implantent dans un contexte culturel. En effet, *True Detective* s'ancre dans la mémoire de la Louisiane, en pleine urbanité de Los Angeles et au cœur des montagnes des Ozarks, *Forbrydelsen* évoque le fonctionnement spécifique des institutions du Danemark, *Mindhunter* aborde des références culturelles à travers l'étude des profils des plus grands sériels killers américains, et *Engrenages* met en avant les modes de fonctionnement entre la police et la justice française.

Ancrer la série dans un contexte culturel quotidien, de fonctionnement local avec les us et coutumes du pays est un bon moyen d'accrocher le public. Elle peut parler tout autant d'un sujet que le téléspectateur connaît bien et qui l'intéressera que d'un sujet qui lui est inconnu et qu'il découvrira. A l'inverse, uniformiser la narration pour répondre aux attentes de téléspectateurs de différents pays serait une erreur et reviendrait à nier la culture de chacun.

L'Histoire, les lois et la police de chaque pays sont différentes et il est important, selon les monteurs, de ne pas réfuter ces éléments à l'écran pour éviter de basculer dans une vision universelle du policier. Steen Shapiro me racontait que Nadia Kløvedal Reich, cheffe de fiction de *Forbrydelsen*, insistait sur le fait qu'il est important de lier les épisodes à une couche sociale et une éthique profonde pour que les épisodes soient empreints d'un récit dont les thèmes sont socialement et culturellement spécifiques au Danemark. Par exemple, la saison 2 de *Forbrydelsen* évoque l'engagement du Danemark dans la guerre en Afghanistan et ses conséquences sur la population. Tous les pays ne se sont pas retrouvés dans cette situation pour pouvoir en parler.

Attirer l'attention du spectateur passe ainsi par divers facteurs ou méthodes que le monteur met en place afin de le plonger dans la narration et lui donner envie d'aller jusqu'au bout. C'est l'enjeu de tous les épisodes, mais particulièrement de l'épisode pilote d'une série.

## **II. L'épisode pilote**

### **2.1 Définition**

L'épisode pilote d'une série télévisée est le tout premier épisode de la série, soit l'épisode 1 de la saison 1. Il s'agit d'un épisode qui propose un concept visant à donner

naissance à une série. Généralement, cet épisode est intégré à la série comme le tout premier épisode, mais parfois, il ne voit jamais le jour.

L'épisode pilote joue quelque peu le rôle de « crash-test » : il est destiné à tester le succès potentiel de la série auprès du public, pour convaincre la chaîne de télévision d'acheter la série complète. Pour tester cet épisode pilote, une projection est organisée devant un panel-test. Il s'agit d'un public représentatif, un échantillon de spectateurs soigneusement choisi, qui devra, à la fin de la projection, donner son ressenti personnel, argumenter sur les points positifs ou négatifs, etc., ce qui peut avoir de lourdes conséquences. Certaines séries comme *Urgences* ont déjà vu des personnages censés mourir dans l'épisode pilote devenir des personnages emblématiques et récurrents de la série, à la suite des retours faits par cette petite partie de téléspectateurs. Certaines séries ont également été avortées prématurément car elles ont eu de très mauvais pilotes qui ont été réécrits, tournés à nouveau, recommencés et montés de multiples fois pour, finalement, ne jamais être diffusés car jugés trop décevants, ou ne pas avoir de suite car mal accueillis par le public.

Souvent, ces épisodes pilotes ne sont pas au même format que les autres : ils sont plus longs, peuvent parfois même dépasser une heure et on le retravaille sans cesse. Ils disposent par ailleurs d'une meilleure production, d'un budget plus grand, et donc davantage de liberté pour donner envie de découvrir la suite de la série. Cependant, s'ils bénéficient de certaines « faveurs », c'est aussi parce qu'ils ont un rôle fondamental à jouer pour la survie de la série, et des objectifs à atteindre, comme installer une intrigue et des personnages, ce qui requiert un temps plus conséquent.

## 2.2 Les enjeux d'un pilote

L'épisode pilote peut n'être encore qu'une ébauche quand il est présenté aux producteurs mais il doit séduire immédiatement. Il est important, grâce au pilote, de montrer que la série peut être crédible et fonctionner sur le long terme. Il doit poser les bases de l'univers, présenter les personnages et introduire l'intrigue, ou, dans notre cas, l'enquête policière. A ce sujet, Peggy Koretzky, monteuse d'*Engrenages*, m'évoquait lors de notre entretien, quels étaient, selon elle, les enjeux d'un épisode pilote :

*« Les enjeux sont toujours énormes pour le pilote car c'est toujours l'épisode sur lequel, finalement, on passe plus de temps, parce que c'est lui qui va définir la série et qui va faire que les gens vont revenir ou pas. Parce que très, très*

*souvent, on s'arrête au bout d'un épisode. [...] L'essentiel, c'est d'arriver à comprendre qui sont les personnages, leurs enjeux, de s'y attacher très vite, puisqu'il faut que ce soit dès le début, et puis de mettre aussi en place une intrigue qui peut faire rester les gens. Donc c'est beaucoup. »<sup>12</sup>*

Par conséquent, les enjeux d'un épisode pilote sont nombreux et variés : il faut veiller à ce que le spectateur soit accroché par une narration claire, des personnages bien introduits et une intrigue intéressante qui donne envie d'aller plus loin. Cependant, ces enjeux et attentes varient selon les différentes personnes intervenant sur la série : le réalisateur ne va pas avoir les mêmes exigences que les diffuseurs ou les producteurs.

En effet, pour les chaînes de télévision et les producteurs, il faut que cet épisode soit haletant ; il est nécessaire qu'il se produise toute une série d'événements et que tous les critères requis soient présents pour espérer que les gens continuent de regarder et soient au rendez-vous les semaines suivantes. Bien sûr, tout dépend du style de la série, de la chaîne de diffusion et des attentes de la production, mais il est attendu d'un pilote qu'il plonge le spectateur dans une atmosphère singulière et nouvelle et lui donne envie d'en savoir davantage. Peggy Koretzky m'a d'ailleurs raconté une blague récurrente que les monteurs disent lorsqu'ils travaillent sur un pilote : « *Ah mince, je n'ai pas de bombe qui explose dans le premier, ça va être compliqué.* »<sup>13</sup>. Cette plaisanterie témoigne de la difficulté qu'ont les monteurs à convaincre les producteurs qu'une série peut fonctionner sans fusillade ou autre scène d'action sensationnelle, tant que l'histoire est intéressante et bien montée. Car en effet, l'un des éléments principaux qui attire le public, l'intéresse, ou à l'inverse, ne l'accroche pas du tout, c'est l'intrigue.

Dans notre cas, il s'agit d'une intrigue ou des intrigues policières. Ainsi, il faut se poser plusieurs questions et être sûrs que l'on donne bien toutes les informations nécessaires à la compréhension du spectateur : où, qui, quoi, comment.

Toutes ces questions sont essentielles et les réponses doivent être clairement exposées au spectateur. A la fin de l'épisode pilote, il doit pouvoir comprendre où se passe l'action (la ville, le pays, etc.), qui sont les personnages principaux (sans pour autant être introduits dès le début ou au même moment), et ce qu'il se passe (meurtre, disparition, ou tout autre forme d'enquête). Ces indications peuvent être données par divers moyens : les dialogues, les prises

---

<sup>12</sup> Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse franco-anglaise, le 02 février 2022. Voir annexe n°4.

<sup>13</sup> *Ibid.*

de vues, le montage, le paratexte. En parallèle de l'intrigue, il est primordial d'introduire les personnages, de comprendre les liens qu'ils entretiennent entre eux, leurs propres problèmes, leurs défauts, leurs qualités, et tout cela très vite. Il faut que le spectateur puisse s'attacher à ces personnages, dès le début. Et même un personnage que les téléspectateurs vont pouvoir trouver irritant ou détestable, reste objectivement intéressant pour la série, puisqu'il suscite une émotion.

### 2.3 Le montage d'un pilote

« *Il y a énormément de poids sur le réalisateur et le monteur du pilote* »<sup>14</sup>. C'est une phrase que m'a dite Peggy Koretzky lors de notre entretien. Elle m'expliquait qu'avec tous les enjeux que représente un pilote, le monteur et le réalisateur de ce dernier se trouvent face à de grandes responsabilités. Les producteurs et les distributeurs vont examiner si le montage fonctionne et ce qu'il dévoile de la série. Et bien que le temps alloué à monter un épisode pilote soit plus important que pour les autres épisodes de la série, ce n'est parfois pas suffisant face à la complexité de la tâche. Par conséquent, monter un épisode pilote requiert un certain savoir-faire puisqu'il faut être capable de trouver un équilibre entre rapidité d'exécution, créativité et mise en place de tous les éléments nécessaires à la découverte d'un univers nouveau et à la compréhension de la série, pour que le public adhère au concept et décide de ne pas changer de chaîne.

Par son travail, le monteur va développer tous les éléments présentés plus haut, mais il va également tenter de définir un style particulier à la série, style qui, s'il est validé et fonctionne, sera repris dans le montage des futurs épisodes. Le style d'une série est un élément fondamental qui représente en partie son identité. Il n'est pas toujours trouvé dès l'épisode 1 ; généralement, il est amorcé dans l'épisode pilote puis développé, affiné et maîtrisé au fur et à mesure des cinq premiers épisodes. En termes de montage, trouver le style d'une série passe par divers facteurs. Qui montrer à l'écran ? Pendant ce temps, qui parle ? Il s'agit de trouver le bon équilibre, propre au récit, où la succession des plans et les dialogues, mais aussi le son et la musique, permettent de déterminer un ou des rythmes particuliers qui définiront la série. En effet, la musique joue un rôle prépondérant dans la construction du style d'une œuvre sérielle.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*



## 2.4 Importance de la musique

La musique joue un rôle essentiel dans le montage d'un épisode pilote. C'est un élément clef de la narration, qui permet de mettre en lumière une action, de susciter des émotions, de créer du suspense, de dévoiler des éléments. Avec l'accord du réalisateur et des producteurs, le monteur est la personne qui suggère où placer la musique : sur quelles scènes et sur quel(s) plan(s) (plan d'un personnage, d'un lieu, d'un objet, etc.), ce qui les rendra davantage signifiants. Dans les séries américaines, la musique peut être une composition originale mais elle est souvent issue de morceaux déjà existants. Les personnes en charge de la musique – outre les auteurs-compositeurs qui la créent – sont les superviseurs musicaux. Ils tentent de dénicher la musique qui fonctionnerait avec telle ou telle scène, telle ou telle émotion.

Si l'on croise parfois des morceaux de groupes célèbres, les superviseurs musicaux essaient de trouver de petits groupes, pas nécessairement connus, pour accompagner la série, faire avancer la narration et permettre une continuité entre la fiction et le réel. Ce sont également eux qui se chargent de toute la question de droits d'auteurs liés à chaque morceau qui doit être diffusé dans la série.

Pour *True Detective*, on trouve un mélange de morceaux déjà existants et de compositions originales. T-Bone Burnett est le compositeur de cette série et c'est avec le créateur et scénariste Nic Pizzolatto qu'ils ont choisi des morceaux déjà existants, un mélange de blues et de gospel – comme on peut l'entendre dans le thème du générique *Far From Any Road* de The Handsome Family, sorti en 2003. Ensemble, ils ont voulu se démarquer des modèles de séries policières que le spectateur avait l'habitude de voir. On trouve également quelques morceaux originaux signés T-Bone Burnett lui-même.

Le compositeur de *Mindhunter*, autre série du même pays, est Jason Hill. Il a déjà travaillé en collaboration avec David Fincher – producteur et réalisateur de la série – sur d'autres projets tels que le film *Gone Girl* (2014). Dans *Mindhunter*, on peut entendre quelques compositions originales, mais la plupart de la bande son est constituée de chansons déjà connues. On le voit dès le premier épisode, où l'on peut entendre des succès comme *I'm Not in Love* de 10cc, sorti en 1975, ou *Hold The Line* de Toto, sorti en 1978. Tout au long de la saison, des morceaux célèbres sont utilisés : *Right* de David Bowie (1975) entendue dans l'épisode 3 de la saison 1 ou *Into the Light* de Led Zepplin (1975) que l'on peut entendre dans l'épisode 10 de la saison 1 pour ne citer que deux exemples.

A l'inverse, les séries européennes telles que *Forbrydelsen* ou *Engrenages*, avec pour compositeurs respectifs Frans Bak et Stéphane Zidi, utilisent essentiellement, si ce n'est quasi exclusivement, des musiques originales. Si cela aide à créer une identité propre à la série, il ne s'agit pas de la seule raison pour laquelle en Europe, on n'utilise peu de morceaux connus. Les droits d'auteurs de morceaux déjà existants sont onéreux, et le budget alloué à la composition musicale n'est pas le même selon les pays. Lors d'une interview donnée à l'équipe Canal Plus, Stéphane Zidi en parle ainsi :

*« Aux États-Unis, la bande-son représente environ 5% du budget d'un film, contre seulement 0,1% ici. En France, on est considérés comme de simples techniciens. C'est dommage. [...] Pour Engrenages, par exemple, je voulais un orchestre, ne serait-ce que pour les cordes... Mais avec un budget de 32 000 euros pour douze épisodes, c'est impossible. [...] En Amérique, le compositeur a davantage de moyens, on lui laisse plus de temps pour travailler sereinement et il est nettement plus respecté pour ce qu'il apporte à une fiction. Ici, on a encore pas mal de progrès à faire, même si des séries comme Engrenages permettent malgré tout de sortir des sentiers battus. »<sup>15</sup>*

La musique est ainsi un élément essentiel du montage puisqu'elle participe à la création d'un univers et d'une atmosphère particulière. Elle enrichit réellement la continuité narrative. De la même manière, le son accompagne la narration, en étant réfléchi en amont et subtilement placé au montage. Les dialogues sont bien sûr la première source narrative sonore, mais il est aussi d'usage de se servir du bruitage et des ambiances pour créer un environnement dans lequel vont évoluer les personnages. Ces éléments sonores sont par ailleurs signifiants narrativement. Un téléphone qui sonne, une porte qui claque, la voix hors champ d'un personnage ; ce sont autant d'éléments actanciels qui viennent compléter ce que l'on voit à l'image. L'utilisation du hors champ, aussi bien à l'image qu'au son, est très importante : elle permet de recréer un espace filmique, élément primordial d'un épisode pilote, dans lequel le spectateur va se projeter. La musique et le son, comme tous les autres éléments nécessaires à la fabrication d'un pilote ont toutefois évolué au fil du temps puisque le statut même du pilote a changé. S'il reste un épisode test et décisif pour savoir si le téléspectateur va continuer de regarder la série, la mutation des modes de diffusion a modifié la manière de l'aborder.

---

<sup>15</sup> <https://jack.canalplus.com/articles/lire/stephane-zidi-linterview-compositeur-d-engrenages>

## 2.5 Court historique et évolution des moyens de diffusion

Le concept d'épisode pilote existe depuis la création des séries télévisées. Cependant, il a beaucoup évolué au fil des années. A l'apparition du média et pendant longtemps, le pilote est resté un épisode-test qui permettait, comme nous l'avons vu, de savoir si une série allait être renouvelée et pouvait avoir assez de succès pour perdurer dans le temps. Si la première projection qui servait à évaluer cet épisode se passait mal, la série ne voyait jamais le jour. Il était donc très important que le pilote soit réussi pour qu'une suite soit écrite, tournée, montée puis diffusée.

De nos jours, c'est un peu différent. Avec l'apparition des enregistreurs TV, puis des *replays*<sup>16</sup> et enfin des plateformes VOD<sup>17</sup> telles que Netflix, Amazon Prime, Salto, etc., les séries commencent à être diffusées alors que le tournage – et souvent même le montage – de la première saison est déjà terminé. Pour la diffusion TV, il arrive que la saison entière ne soit pas totalement finie – bien que ce soit rarement le cas – mais pour ce qui est d'un programme original Netflix ou Amazon, tous les épisodes d'une même saison sortent en même temps. Les enjeux ne sont donc plus les mêmes qu'avant. Pour autant, le pilote reste un épisode essentiel à la survie de la série car bien que la totalité d'une saison soit diffusée sans être morcelée, si un spectateur n'est pas suffisamment intéressé par le premier épisode, il ne poursuivra pas. Et tout l'argent investi sur une saison entière – ce qui, de toute évidence, représente bien plus que pour un seul épisode – ne sera pas rentabilisé car la saison n'aura pas l'audience escomptée. Et dès lors, la série n'aura pas de suite. A ce propos, Steen Shapiro, monteur de *Forbrydelsen* me disait : « *A l'époque, si le pilote était réussi, on commandait une saison entière. Aujourd'hui, c'est très différent.* »<sup>18</sup> (Tda).

Les quatre séries du corpus ont débuté leur production à des périodes différentes, parfois même avec une décennie d'écart. Le concept de l'épisode pilote et ses enjeux, ayant évolué entre temps, ne sont ainsi pas nécessairement les mêmes pour ces quatre séries. Ainsi, penchons-nous sur leurs premiers épisodes respectifs, afin d'essayer de comprendre comment chacune d'elle met en place, à sa façon, tous les éléments essentiels à un épisode pilote.

---

<sup>16</sup> Anglicisme désignant un service qui permet de voir en différé un programme télévisé après sa diffusion.

<sup>17</sup> Sigle pour « Vidéo à la Demande », construit sur l'anglais *Video On Demand*.

<sup>18</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

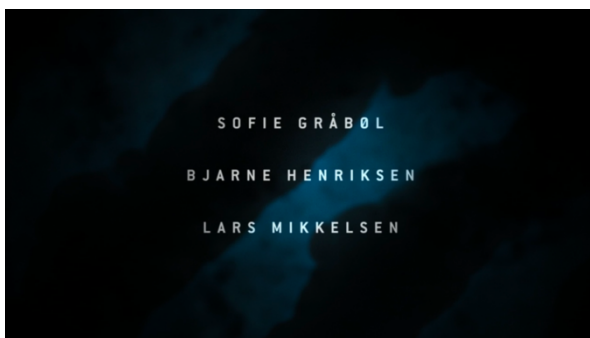
## 2.6 Analyse comparative

Un pilote a des objectifs précis : accrocher un public dès la scène d'ouverture, installer une intrigue, présenter des personnages, et donner envie, grâce au dénouement, de regarder l'épisode 2. Les séries du corpus parviennent peu ou prou à ces objectifs, mais pas toujours de la même manière.

### *L'ouverture.*

Les scènes d'ouverture des séries du corpus possèdent des éléments similaires : une musique à suspense, un générique, une scène de nuit. Toutefois, si certaines sont plutôt courtes, avec des éléments et des personnages que l'on ne distingue pas, une autre est tout le contraire.

Les quatre scènes d'ouverture présentent toutes un générique, faisant ressortir des éléments particuliers liés à la série et donnant l'atmosphère de celle-ci, mais ils sont montés différemment. Le générique de *True Detective* démarre avant la scène d'ouverture et est très stylisé : on voit les silhouettes des personnages, on s'imprègne de l'atmosphère du sud des États-Unis. Au contraire, celui d'*Engrenages* – des lettres entremêlées par analogie aux multiples enquêtes – et celui de *Mindhunter* – des images d'enregistreurs entrecoupées de scènes macabres – clôturent les scènes d'ouverture. Celui de *Forbrydelsen* – les noms des équipes apparaissent sur fond bleu et noir – est monté en parallèle de la scène d'ouverture.



*Forbrydelsen*



*Engrenages*



*True Detective*



*Mindhunter*

Les scènes d'ouverture permettent d'amorcer l'histoire. Ce peut être la découverte d'un cadavre, une disparition, un acte illégal, etc. Le pilote d'*Engrenages* démarre sur la découverte d'un cadavre, nu et mutilé (plan 1), puis sur l'arrivée de la police le lendemain (plan 2) ; dans *True Detective*, une silhouette porte quelque chose (plan 1), se déplace dans un champ puis démarre un feu (plan 2) ; dans *Forbrydelsen*, on voit une jeune femme, peu habillée, pieds nus, courir dans la forêt (plan 1), et poursuivie par quelqu'un muni d'une lampe torche (plan 2) ; le pilote de *Mindhunter* démarre sur un agent du FBI, négociateur, qui sort d'une voiture, se présente (plan 1), et vient interagir dans une situation délicate de prise d'otage (plan 2), jusqu'à ce que le preneur d'otage se fasse exploser la cervelle.

*Engrenages*



Plan 1

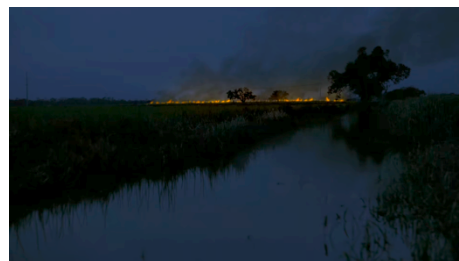


Plan 2

*True Detective*



Plan 1



Plan 2

*Forbrydelsen*



Plan 1



Plan 2

*Mindhunter*



Plan 1



Plan 2

On peut noter des différences de couleurs sur ces plans de scènes d'ouverture, qui installent une ambiance particulière à chaque série : dans les jaunes pour un côté plus réaliste et documentaire dans *Mindhunter* et *Engrenages* et des tons davantage bleus et noirs pour le côté thriller dans *Forbrydelsen* et *True Detective*. On remarque également que les quatre scènes d'ouverture ont des durées différentes : *Engrenages* 03min02, *True Detective* 02min10, *Forbrydelsen* 01min55 et *Mindhunter* 07min29. Ces écarts de durée s'expliquent par différents modèles de diffusion : les chaînes télévisées pour les trois premières et Netflix pour la dernière, qui ne connaît pas les mêmes contraintes de diffusion et accorde ainsi une plus grande liberté sur ce point. Autre différence : dans *Mindhunter*, on a des informations sur un des personnages et sur le contexte qui, pour les séries issues de chaînes télévisées, n'apparaissent que plus tard dans le récit – sauf pour *Engrenages* puisqu'on découvre le procureur et la capitaine de police. Ces différences créent des rythmes variés qui se répercutent sur l'histoire.

### *L'intrigue.*

Les séries du corpus ont leurs marques de fabrication et leurs propres dispositifs pour installer l'intrigue principale puis les secondaires s'il y en a. Cependant, là encore, l'une des séries se démarque des autres : *True Detective*, *Engrenages* et *Forbrydelsen* présentent les éléments essentiels qui vont former la saison, ce qui n'est pas entièrement le cas de *Mindhunter*.

L'un des objectifs d'un pilote policier est d'ancrer une enquête dans un contexte particulier. La contextualisation peut se faire de différentes manières. Dans *Forbrydelsen* et *Engrenages*, le contexte est donné par le plan suivant la scène d'ouverture : la mairie de Copenhague pour la première, Notre-Dame de Paris pour la deuxième puis, plus tard, la Tour Eiffel. Dans *Forbrydelsen*, le paratexte nous révèle davantage d'informations : à l'écran, on peut lire « DAG 1 – Mandag D. 3 November – KL 06.30 », ce qui veut dire « JOUR 1 – Lundi 3 Novembre – à 06h30 ». A l'inverse, *Engrenages* ne nous livre rien de plus. Dans *True Detective*, le contexte est d'abord présenté par le paratexte : « Louisiana, State Police CID<sup>19</sup> – Statement of COHLE, Rustin Spencer – May 1<sup>st</sup>, 2012 », qui veut dire « Louisiane, Police d'État CID - Déposition de Rustin Spencer Cohle – 1<sup>er</sup> mai 2012 ». Puis, plus tard, des plans du bayou louisianais plongent le spectateur dans cet environnement. Le paratexte est le même outil utilisé pour la série *Mindhunter* puisqu'à chaque fois que les agents se déplacent à travers les États-Unis, la ville et l'État sont indiqués sur l'écran.

---

<sup>19</sup> Département d'Investigation Criminelle

*True Detective*



Paratexte



Louisiane, U.S.A.

*Engrenages*



Notre-Dame de Paris



Tour Eiffel (Paris)

*Mindhunter*



Braddock, Pennsylvania, U.S.A.



Quantico, Virginia, U.S.A.

*Forbrydelsen*



Paratexte



Mairie de Copenhague, Danemark

Les éléments de contexte sont ainsi très importants, puisqu'ils permettent au spectateur de s'immerger dans un environnement où le récit se développe. Cependant, outre le cadre, il est nécessaire de donner des éléments narratifs, de mettre en place le dispositif de la série. Dans *True Detective*, le présent et le passé s'enchevêtrent : ce dispositif-là est introduit après la scène d'ouverture. Les deux personnages principaux, Rustin Cohle et Martin Hart, sont interrogés puis, le monteur insère un flashback où l'on retrouve ces deux mêmes personnages, agents de la brigade criminelle, transformés physiquement, se rendant sur les lieux d'un crime. L'intrigue oscille ainsi entre deux temporalités : le présent (2012 – année des interrogatoires et nouveau meurtre) et le passé (1995 – date de l'enquête principale). Au fur et à mesure de l'épisode, on en apprend davantage sur la victime : Dora Lange, prostituée, tuée par un tueur en série avec un *modus operandi* lié à des rites sataniques.



*True Detective* – présent (interrogatoire) et passé (victime et enquêteurs)

Dans *Engrenages*, on se concentre sur une seule temporalité mais plusieurs enquêtes. La principale porte sur le meurtre d'une jeune femme roumaine, Elina Andrescu, mutilée et défigurée. Comme pour *True Detective*, la police découvre de nouveaux éléments peu à peu grâce à l'autopsie, à des témoins, etc. Puis, deux enquêtes secondaires sont développées : des affaires judiciaires traitées au tribunal avec l'aide ponctuelle de la police. Elles sont bouclées à la fin du premier épisode, contrairement à l'enquête principale qui connaît plusieurs rebondissements et avancées sans être résolue. On comprend dès lors le procédé de la série : entremêler plusieurs intrigues où la police judiciaire, accompagnée du procureur et du juge, mène l'enquête.



*Engrenages* – autopsie victime et lieux principaux : commissariat et tribunal



Dans *Forbrydelsen*, on apprend très vite que l'enquêtrice est censée partir en Suède mais une nouvelle enquête survient : la jeune Nanna Birk Larsen a disparu. La police, ses parents, ses amis, le personnel du lycée, tout le monde la cherche. En parallèle, on suit la campagne électorale d'un futur candidat aux prochaines élections municipales, Troels Hartmann, et ses combats avec ses adversaires. Au fil de l'épisode, ces deux intrigues s'entremêlent. A la fin, l'intrigue prend une autre tournure puisque ce qui était au départ une disparition devient un homicide. Le concept de la série est là : une enquête et un événement politique qui paraissent complètement indépendants et qui, finalement, sont étroitement liés.



*Forbrydelsen* – disparition, enquête policière, campagne municipale

Pour ces trois séries, les intrigues amorcées dans l'épisode pilote, bien qu'elles évoluent, sont en accord avec tout ce qu'il va se passer au fil de la saison – voire de la série pour *Engrenages* et *Forbrydelsen*. Pour *Mindhunter*, le parti-pris est un peu différent. En effet, dans l'épisode pilote, le spectateur suit la vie de l'agent du FBI Holden Ford, négociateur d'otages et professeur de psychologie et d'analyse comportementale appliquées à la criminologie au sein de l'Académie du FBI, à Quantico. Sous les conseils de son chef, il fait la connaissance de Bill Tench, avec qui il part enseigner de nouvelles notions sur la criminologie dans le commissariat de Fairfield, Iowa, où on les consultera très brièvement pour une enquête.



*Mindhunter* – enseignement de la psychologie criminelle et consultation brève sur une enquête

Si le fil conducteur de la série, chercher à comprendre les criminels et leurs comportements, est bien présent dès cet épisode pilote, il ne donne pour autant pas une représentation claire de ce que va proposer la saison entière. En effet, durant la saison, les deux protagonistes, avec l'aide d'une psychologue, vont partir enquêter et interroger plusieurs tueurs en séries à travers les États-Unis, élément manquant du pilote. En parallèle, ils vont être

sollicités par des polices locales pour résoudre plusieurs enquêtes. Tous ces éléments d'enquête et de terrain ne figurent que peu ou pas dans le pilote.

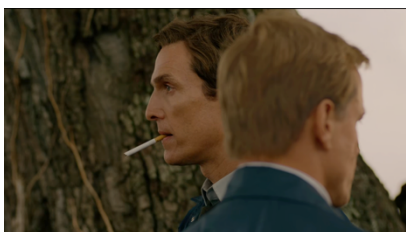
L'introduction de l'intrigue et de l'environnement se font ainsi différemment selon les choix de montage et de narration. Comme évoqué précédemment, *Mindhunter*, n'étant pas soumise aux mêmes contraintes que les autres, prend plus de temps pour mettre en place le récit – mais aussi les personnages.

### *Les personnages.*

Les personnages sont un élément essentiel du pilote. Ils peuvent être introduits par la parole (ils se présentent), être simplement mentionnés par d'autres personnages ou visibles à l'écran (sans que l'on connaisse leur identité). Les méthodes sont multiples et peuvent varier s'il s'agit des détectives ou d'autres personnages.

Dans *True Detective*, les enquêteurs, présentés par le paratexte, puis nommés oralement, sont diamétralement opposés, tant sur le caractère que sur leur manière de procéder. Rustin Cohle est quelqu'un de très seul, nihiliste, avec une vision très sombre de la condition humaine. Fin observateur, intelligent, il a un côté très obsessionnel mais aussi très destructeur – on apprend d'ailleurs que sa fille est décédée et qu'il ne s'en est jamais remis. A l'inverse, Martin Hart est un personnage plutôt jovial, bon vivant, stable, marié avec deux enfants. Ensemble, les deux agents semblent incarner la formule juste. Plusieurs plans sont très significatifs sur ce qui les différencie mais les complète parfois : par exemple, le plan où chacun de leur visage cache la moitié de celui de l'autre formant une espèce d'hydre (plan 1) ou encore deux plans successifs au montage où l'on peut voir Cohle seul et Hart suivi par une horde de policiers (plans 2 & 3).

### *True Detective*



Plan 1



Plan 2

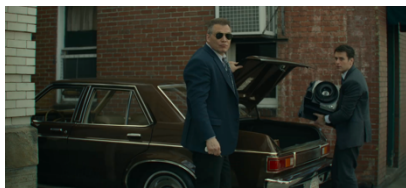


Plan 3

Ainsi, le montage introduit très habilement ces deux personnages, que tout oppose, mais qui ont une certaine complémentarité qui donnera toute la force au duo.

Dans la même veine, les deux détectives de *Mindhunter* introduits dans le pilote s'opposent (plan 1). L'agent Holden Ford est un homme timide, peu sûr de lui et pourtant téméraire, passionné de psychologie, sans cesse désireux d'apprendre pour faire avancer les choses. Il est toujours propre sur lui (plan 2) et ne comprend pas systématiquement le second degré, au grand désespoir de son partenaire, Bill Tench, plutôt rock'n'roll et très confiant (plan 3). Il incarne cette figure paternelle, le meneur qui manie l'humour à la perfection. L'un n'ose pas faire quoi que ce soit d'illégal tandis que l'autre, avec son allure cool, fume, rit et fait ce qui lui plait.

#### *Mindhunter*



Plan 1



Plan 2



Plan 3

Dans *Engrenages*, les enquêteurs principaux de la police judiciaire forment un trio : la capitaine Laure Berthaud et ses deux lieutenants, Gilles Escoffier dit « Gilou » et Luc Fromentin dit « Tintin ». Tintin est présenté comme quelqu'un de sensible, droit et honnête, Gilles comme un policier plutôt limite qui prend de la drogue et a des relations intimes avec des prostituées, et Laure comme une femme avec du caractère, pleine d'entrain mais seule.

#### *Engrenages*



Plan du trio (Laure, Gillou & Tintin)



Plan de Laure qui comprend quelque chose

L'enquêtrice de *Forbrydelsen* Sarah Lund a des points communs avec la capitaine d'*Engrenages*. Elles sont toutes les deux introduites en premier, et présentées comme des femmes très intelligentes mais obsessionnelles. Ce côté instable et obsessionnel de Sarah Lund l'enlève dans le travail et la rend indisponible pour son fils, avec qui la relation est tumultueuse.

Elle va mener l'enquête avec Jan Meyer, policier supposé la remplacer, mais qui deviendra finalement son coéquipier.

*Forbrydelsen*



Deux plans successifs : Sarah Lund & Jan Meyer qui regardent dans des directions opposées puis l'œil de Lund qui voit et comprend quelque chose.

Comme on peut le voir, Sarah Lund et Laure Berthaud ne mènent pas les enquêtes seules et comptent sur leurs partenaires ; cependant, elles agissent souvent à leur insu et en solitaire. Le montage, par l'introduction de plans où les deux femmes sont avec leurs coéquipiers puis de longs plans récurrents des enquêtrices, seules, affirme leur côté singulier et indépendant. Elles dirigent l'enquête comme la caméra et, par conséquent, le regard du spectateur.

*Forbrydelsen* et *Engrenages* mettent en scène plusieurs autres personnages principaux, à l'inverse de *True Detective*. En effet, dans *Engrenages*, le côté juridique a ses personnages centraux : Pierre Clément, substitut du procureur, bel homme, intègre et humain, le juge François Roban qui instruit l'affaire principale, homme intègre et compétent et Joséphine Karlsson, avocate brillante mais cynique, manipulatrice et sans scrupule. Plusieurs scènes montrent parfaitement le rôle de chacun et les liens entre la police et la justice.



La capitaine de police, le juge et le procureur



L'avocate

La capitaine, le juge et le procureur s'entendent bien et travaillent régulièrement ensemble. Ils ont plus ou moins la même vision des choses sur une enquête policière. L'épisode

pilote, comme on peut le voir sur les plans ci-dessus, met en place cette relation : les trois personnages sont souvent filmés sur le même plan, ou alors associés par le montage. A l'inverse, l'avocate est souvent seule dans le cadre, ou isolée des autres, ce qui représente bien sa position puisqu'elle défend généralement les criminels et fait front aux trois autres personnages.

Dans *Forbrydelsen*, d'autres personnages très importants pour la narration sont également introduits : Pernille et Theis Birk Larsen – parents de Nanna, disparue puis morte –, un couple très heureux, uni, avec une entreprise familiale et le sens de la famille ; puis Troels Hartmann, veuf, blessé par la vie, inflexible mais sensible, en pleine campagne électorale ; et enfin, le meurtrier. Il s'agit de la seule série du corpus à mettre en place cette démarche. Bien qu'on ne sache pas avant l'épisode final qu'il est coupable, le meurtrier est très présent à l'écran – et il le sera jusqu'au dernier épisode. C'est un processus peu courant et très finement mis en place. D'ailleurs, en étant attentif, on peut voir que ce personnage, à partir de la 34<sup>ème</sup> minute, apparaît avec un pansement dans le cou qu'il n'avait pas lors des scènes précédentes, mais qu'il gardera tout au long de la saison.



Les parents Birk Larsen



Troels Hartman, candidat



Vagn, le meurtrier

Le montage accorde une place équivalente à chacun de ces personnages et met en place la fréquence à laquelle ils apparaissent et apparaîtront à l'écran ; il nous permet de les découvrir et d'en apprendre davantage dès l'épisode pilote, sans pour autant tout dévoiler.

Ainsi, tous les personnages de *True Detective*, *Forbrydelsen* et *Engrenages*, tels qu'ils sont décrits dans ces épisodes pilotes, représentent plutôt bien ce qu'ils sont et seront par la suite, sans compter leur évolution. On découvre qui ils sont, des éléments de leur passé, de leur vie actuelle, des informations personnelles. A l'inverse, dans *Mindhunter*, de nombreux éléments importants sont omis dans ce premier épisode. Si les deux personnages reflètent plutôt bien ce qu'ils sont durant toute la saison, on ne sait pas grand-chose d'eux. Par exemple, on ne découvrira que plus tard que Bill est marié et père adoptif d'un enfant autiste, que Holden a eu une enfance difficile et a lui-même un comportement quasi autiste. Des personnages principaux

ne sont également pas présentés, comme la psychologue Wendy Carr qui va accompagner les deux agents tout au long de leur odysée pour rencontrer des tueurs en série. Là encore, les différents modèles de diffusion permettent à la série Netflix de prendre davantage son temps, même dans l'introduction des personnages. Il n'est ainsi plus requis de dévoiler de nombreux éléments dès le premier épisode, ni de finir sur une fin à suspense, ce qui est communément le cas dans les séries policières.

### *Le dénouement.*

La fin du pilote de *Forbrydelsen* est à suspense : Nanna, que l'on croyait seulement disparue depuis le début de l'épisode est retrouvée morte. Le montage alterné, entre le choc et le chagrin des parents, la violence des plans du cadavre, la réception donnée à la mairie pour la campagne électorale et les plans de l'enquêtrice en pleine réflexion (révélateurs de son obsession), donne un très bon avant-goût du dispositif de la série. En effet, chaque épisode se clôt sur un montage alterné avec une succession de plans faisant un état des lieux de la situation ou dévoilant un nouvel élément important.



Pernille, en larmes



Flash du cadavre



Sarah Lund réfléchit



Troels, en pleine réception

Dans *True Detective*, on apprend qu'une nouvelle victime a été retrouvée morte en 2012 avec le même mode opératoire que celui utilisé sur l'affaire que les deux détectives ont bouclée en 1995. On apprend également que Rustin Cohle a disparu pendant 8 ans, de 2002 à 2010, et

on se demande donc si ceux qui l'interrogent ne le soupçonnent pas de tous ces meurtres. Ainsi, à la fin de l'épisode pilote, Rustin les provoque et leur fait remarquer, avec ironie, qu'il serait plus judicieux de poser les bonnes questions et de chercher l'auteur de ces meurtres atroces au lieu de perdre du temps à poser des questions à son sujet, inutiles à l'enquête. Cette fin d'épisode donne le ton de la série et le spectateur se demande ainsi si Rust a réellement connaissance de certains éléments ou s'il s'amuse simplement avec les inspecteurs. Tout le suspense se passe dans le dialogue, avec cette dernière phrase choc et provocatrice, qui caractérise très bien le personnage de Rust, toujours égal à lui-même, peu importe l'interlocuteur :

Version originale :

*“DETECTIVE: My question is...*

*RUST COLHE: How could it be him? If we already caught him in 95? How indeed, detectives?*

*DETECTIVE: I figured you'd be the one to know.*

*RUST COHLE: Then start asking the right fucking questions.”*

Version française :

*“DETECTIVE : Ma question c'est...*

*RUST COLHE : Comment ça peut être lui ? Si on l'a mis hors d'état de nuire en 95 ? Et oui lieutenants, comment ?*

*DETECTIVE : Je pensais que vous nous le diriez.*

*RUST COHLE : Alors commencez déjà par poser les bonnes questions.”*

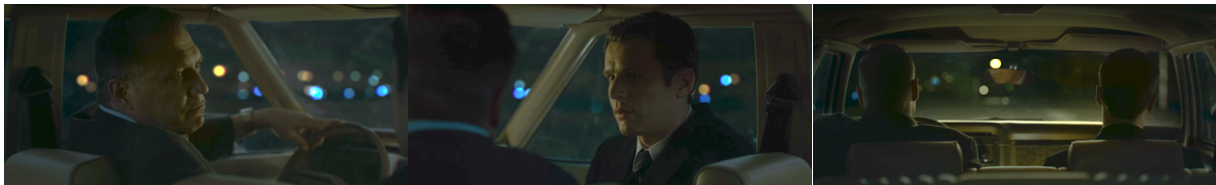
A la fin du pilote d'*Engrenages*, Pierre Clément, le procureur, et Benoit Faye – son ami de longue date – font un jogging lorsque la police appelle Pierre, lui donnant l'adresse où la victime a pris un taxi juste avant de mourir et le numéro avec lequel ce taxi a été appelé. Et ce ne sont autres que ceux de Benoît. Retournement de situation, Pierre s'énerve, exige la vérité de son ami, qui avoue connaître la femme assassinée. Par un mouvement de recul de la caméra, le spectateur se retrouve face à de multiples questions et l'envie d'en savoir davantage.



Mouvement de recul de la caméra, pour appuyer le suspense, juste avant le générique de fin

Ce rebondissement final et le choix de monter un plan qui s'éloigne est caractéristique de la série ; nombreuses sont les fins à rebondissements où l'on retrouve ce même mouvement arrière de la caméra, comme pour prendre du recul et réfléchir à ce que l'on vient de voir.

La fin de *Mindhunter*, à l'image du reste du pilote, ne se termine pas comme les trois autres séries, sur une scène à suspense. Ford et Tench, de retour vers Quantico, se disputent à cause de leurs divergences d'opinion sur l'enquête où leur aide a été requise. Puis, ne se mettant pas d'accord, ils se taisent et l'épisode se termine. Dans ce dénouement, rien ne permet au spectateur de se poser de nouvelles questions : le thème est là, les deux personnages principaux aussi et ils ne sont pas d'accord, mais on ne peut pas imaginer la tournure que va prendre la série, sauf si on a lu le résumé de la saison complète avant.



Les trois derniers plans, juste avant le générique.

Après visionnage de ces quatre pilotes, on s'aperçoit ainsi que chaque série introduit son intrigue et ses personnages à sa manière, par le biais d'un style et d'un dispositif qui lui est propre. Cependant, on perçoit une nette différence entre d'un côté *True Detective*, *Engrenages* et *Forbrydelsen* et de l'autre *Mindhunter*. Si les trois premières séries sont loin d'être réalisées comme à l'accoutumée avec les codes de séries policières telles qu'on les connaissait jusque-là, *Mindhunter* est celle qui se détache encore plus de ces règles avec son pilote. En effet, on nous présente quelques éléments principaux tels que le thème, le lieu central, Quantico, et deux des personnages principaux mais pas davantage. On ne connaît que très peu de choses des personnages et des enquêtes qu'ils vont diriger pour mener à bien leur dessein, celui de faire connaître la science du profilage. Il est possible que ce soit dû au fait que la saison soit sortie d'une traite sur Netflix, ou peut-être est-ce parce qu'il ne s'agit pas d'une enquête policière classique, comme on a l'habitude d'en voir, ou bien tout simplement une volonté des scénaristes de déconstruire la façon de faire d'un pilote et de ne pas tout installer dès le premier épisode. Chaque série a un fonctionnement différent auquel le spectateur va adhérer ou pas. Regardons l'audience réalisées par ces séries afin de voir s'il y a une évolution entre le premier et le dernier épisode.



Selon le site Allociné, *True Detective* a commencé sa saison 1 avec une audience de 2,3 millions de téléspectateurs sur la chaîne câblée HBO. Puis, l'audience a baissé à 1,6 millions de spectateurs pour le deuxième épisode et a explosé à 4,9 millions pour le dernier. *Forbrydelsen* a aussi connu un grand succès : 1,5 millions de téléspectateurs pour le pilote puis 1,7 pour le deuxième et 2 millions pour le dernier de la saison 1 – tout cela sur une chaîne publique nationale danoise, la DR1, et dans un pays de seulement 5,5 millions d'habitants en 2007, à la sortie de la série. Les chiffres d'audience d'*Engrenages* sont plus difficiles à trouver mais la même source indique que l'épisode pilote a rassemblé 960.000 téléspectateurs, ce qui est plutôt un bon score pour une série française. Pour *Mindhunter*, il est impossible de trouver le nombre de téléspectateurs. Néanmoins, lors de notre entretien, Byron Smith m'a évoqué que la série avait du mal à trouver son public et que les audiences n'étaient pas au beau fixe. Ses propos corroborent ceux de David Fincher lors d'une interview à *Vulture*<sup>20</sup> le 03 octobre 2020<sup>21</sup> : « Pour le nombre de téléspectateurs qu'elle avait, c'était une série très coûteuse. [...] Je ne pense pas que nous puissions faire une saison 3 pour moins cher que la 2. Puis à un moment donné, il faut être réaliste : l'argent doit correspondre à des téléspectateurs. »<sup>22</sup> (Tda). On peut ainsi se demander si la perte de spectateurs, et ainsi l'annulation de la série, a un lien avec la manière d'appréhender la narration et de prendre le temps pour présenter les personnages et raconter l'histoire, même s'il est impossible de l'affirmer. Toutefois, cela questionne et souligne l'importance de l'épisode pilote.

Pour qu'une série trouve son public et qu'il soit intéressé jusqu'au bout, l'épisode pilote est ainsi primordial. Steen Shapiro le résume très bien : « Pour le premier épisode, il faut trouver le style et présenter tous les personnages, il faut présenter l'intrigue principale. Il faut se donner des perspectives d'à quoi s'attendre, mais aussi pourquoi devrais-je continuer de regarder ? Donc, c'est un épisode très important. »<sup>23</sup> (Tda). Un spectateur peut donc être intéressé par une série et s'y accrocher grâce à l'intrigue policière ou aux personnages mis en place dans le pilote. Par ailleurs, il peut aussi être captivé par d'autres aspects, comme le réalisme ; il peut ainsi se projeter et possiblement s'identifier aux personnages.

---

<sup>20</sup> Un webzine consacré à la pop culture et édité par le New York Magazine.

<sup>21</sup> <https://www.vulture.com/2020/10/mindhunter-season-three-not-happening.html>

<sup>22</sup> “Listen, for the viewership that it had, it was a very expensive show. [...] I honestly don't think we're going to be able to do it for less than I did season two. And on some level, you have to be realistic — dollars have to equal eyeballs.”

<sup>23</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

### III. Frontière entre fiction et réalisme

#### 3.1 Barthes et son « effet de réel »

Dans son texte de 1968, l'auteur Roland Barthes introduit ce qu'il appelle « l'effet de réel » dans un texte littéraire :

*« Car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. »<sup>24</sup>*

Cet « effet de réel » est produit par un élément dont la fonction première est de donner à celui qui lit, l'impression que le texte décrit la réalité, le monde réel. Ce concept justifierait la présence d'éléments descriptifs qui, de prime abord, ne semblent rien apporter au récit et ne donnent aucun indice à l'intrigue. Comme Roland Barthes l'écrit, le principe s'applique dans « toutes les œuvres courantes de la modernité ». Et les séries télévisées n'y échappent pas, même au-delà du montage.

En effet, elles regorgent de détails qui semblent ne rien apporter au récit mais qui sont autant d'éléments qui décrivent la réalité. Un exemple : les pulls en laine de l'enquêtrice Sarah Lund dans *Forbrydelsen*. Tout au long des trois saisons, soit pendant 40 épisodes, l'enquêtrice ne porte que huit pulls différents<sup>25</sup>. Et parfois le même pull pendant plusieurs épisodes. Ce détail n'apporte rien de spécifique au récit, ni sur le personnage (elle n'est pas spécialement pauvre, elle rentre chez elle tous les jours, etc.). Rien ne justifie particulièrement qu'elle ne porte que quelques pulls pendant trois saisons. Pourtant, ce détail, qui paraît insignifiant, permet de

---

<sup>24</sup> BARTHES Roland. L'effet de réel. In: Communications, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. p. 88.

<sup>25</sup> Annexe n°1

refléter une certaine réalité, une quotidienneté dans laquelle va s’immerger le spectateur et à laquelle il va s’identifier.

### 3.2 Le réalisme fictionnel

Depuis les années 80, les programmes télévisés sont impactés par une grande réflexivité. Ce que nous appelons la « néo-télévision » parle d’elle-même, de ses participants et de sa relation au public – à l’inverse de la paléo-télévision qui était davantage vue comme une fenêtre ouverte sur le monde. La néo-télévision s’appuie grandement sur la notion de réalisme. Les séries contemporaines comme *Forbrydelsen*, *Engrenages*, *Mindhunter* ou *True Detective* sont tellement ancrées dans notre période historique, qu’elles ont créé leur propre dispositif : le réalisme fictionnel. Elles ont un immense rapport mimétique au réel et par ce réalisme fictionnel, elles sèment le trouble chez le téléspectateur. Ce trouble provient de réflexions et d’interrogations que peuvent avoir les spectateurs, comme : « Ces choses-là, elles se sont réellement produites. Je ne sais pas où, mais quelque part dans le monde. » ou « Peut-être qu’un jour, quelque chose de similaire peut m’arriver ». Aujourd’hui, les séries sont de plus en plus hyperréalistes. Elles ont transformé le rapport entre le monde et la fiction, pas nécessairement en recherchant le réalisme, mais en créant leur propre réalité. *Engrenages* est un bon exemple. Elle n’est pas réaliste dans le sens où elle représente ou imite la réalité telle qu’elle est, mais elle est hyperréaliste dans la mesure où, à certains moments, elle rattrape la réalité. On trouve plusieurs explications à cela. Les scénaristes de cette série ne travaillent pas seuls mais avec une équipe de consultants afin de donner plus de crédibilité à la série. A ce sujet, lors d’une conférence sur le thème « Engrenages : quand la fiction colle à la réalité », à l’occasion de l’exposition « 100 ans de la police judiciaire », Anne Landois, scénariste des saisons 3 à 6 d’*Engrenages*, expliquait :

*« La proximité avec nos consultants nous permet à nous de sublimer la matière dramatique. Nous, on sait ce que l'on veut faire vivre à nos personnages et on s'appuie énormément sur la procédure. On n'adapte pas la procédure à la fiction. Nous, ce qui nous intéresse, c'est la matière policière, nos héros évoluent vraiment là-dedans. On fait un énorme travail avec les consultants car aucun des scénaristes de l'équipe n'a de DEA de droit<sup>26</sup>. Donc, on est toujours obligé*

---

<sup>26</sup> DEA est le sigle pour Diplôme d’Études Approfondies.

*d'apprendre et d'essayer de comprendre et pas uniquement d'un point de vue policier, aussi du point de vue des avocats et du point de vue des magistrats. On doit essayer de coller au plus près de la réalité. »*

D'ailleurs, en discutant avec Peggy Koretzky, monteuse de quelques épisodes de cette même série, elle me confirmait que le succès était en partie dû à ce réalisme, quasi documentaire parfois : « *Une série comme Engrenages, c'est très ancré dans la réalité. Le quotidien des flics, cette vérité-là, c'est ce qui a plu ici [à Londres, Ndlr] [...] Elle a vraiment marché cette série, parce qu'elle est réelle.* »<sup>27</sup> Elle ajoute ensuite : « *Gilles Vagniez, le réalisateur de la saison 2 a vu la saison 1 et a été complètement fasciné par cette histoire, mais il disait « ce n'est pas possible à la réalisation, on reste beaucoup trop loin des personnages, il faut être avec eux, il faut être plus proche du documentaire ».* »<sup>28</sup>. Cette envie de réalisme a ainsi eu de l'influence sur le montage car Peggy Koretzky a cherché à être au plus près des personnages comme l'était la caméra. De la même manière, le montage, par les intentions et la technique, a inversement participé à amplifier ce côté réaliste et documentaire de la série.

*True Detective, Forbrydelsen et Mindhunter* sont trois autres exemples qui montrent de quelle manière les séries policières contemporaines sont de plus en plus hyperréalistes. Cela est partiellement dû aux longues formes narratives. Dans ces quatre séries, une seule intrigue principale est menée à travers de multiples épisodes pour établir une saison. L'idée de suivre la même enquête, sur de nombreux épisodes, a tendance à la rendre plus réaliste, puisque cela permet au spectateur d'entrer dans l'histoire, d'en apprendre davantage sur les personnages (et pas seulement sur les détectives mais aussi sur les familles, collègues, victimes), de s'attacher à eux et, parfois, de s'identifier à eux. Cette approche, longue et progressive, est comme le reflet de la vie. Elle est liée à l'une des caractéristiques des séries télévisées actuelles : cette nouvelle relation avec le temps, en partie créée par le montage.

### **3.3 Créer du réalisme : des choix techniques**

Cette relation avec le temps, qui crée un effet d'hyper-réalité, est aussi dû au montage. La manière dont ces nouvelles séries policières contemporaines sont montées – en montrant

---

<sup>27</sup> Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse franco-anglaise, le 02 février 2022. Voir annexe n°4.

<sup>28</sup> *Ibid.*

davantage de violence, en tournant des plans-séquences, en filmant à l'épaule, en introduisant des silences – permet à la série de s'immerger dans ce qui devient comme la réalité aux yeux des spectateurs. Le montage est très puissant pour créer du réalisme car il permet de faire croire que tout ce que le spectateur voit a été tourné tel quel. Or, le montage a souvent recours à des subterfuges. Byron Smith, monteur de *True Detective* et de *Mindhunter* l'évoquait lors de notre entretien : « *C'est toujours fascinant quand on monte une scène de dialogue : on utilise deux morceaux qui ont en fait été tournés à des heures d'intervalles. Ou l'équipe est allée manger, ou un grand laps de temps s'est écoulé, mais on essaye de le présenter d'une façon... comme si c'était en temps réel.* »<sup>29</sup> (Tda).

L'utilisation de divers procédés plonge le spectateur dans une narration d'environ 45 minutes, avec un fil conducteur, des ellipses, le tout produisant cette illusion du réel. Certains professionnels du monde de la police trouvent par ailleurs que cette hyper-réalité peut être dangereuse car elle montre au plus grand nombre les méthodes utilisées. Est-ce dangereux car cela donnerait des clés aux criminels pour se protéger et anticiper les faits et gestes de la police ou parce que cela montre la vilaine réalité de l'abus de pouvoir dont font parfois preuve certains policiers ? Les deux, probablement. Quoi qu'il en soit, de nombreuses séries contemporaines, et notamment les séries du corpus, ont recours à des techniques, au tournage comme au montage, qui produisent ce semblant de réel ou cet effet de réalité.

Les choix de tournage d'*Engrenages*, par exemple, entraînent pleinement le spectateur dans le monde de la police d'une manière quasi documentaire. Nous sommes toujours près des personnages, la caméra est à l'intérieur comme si elle était elle-même un personnage ; il n'existe presque aucune distance et le montage laisse vivre l'image dans la durée et dans le temps, sans la fictionnaliser, c'est-à-dire sans indiquer de manière directe au spectateur qu'il s'agit d'une fiction – par exemple, en mettant en scène des éléments peu crédibles ou en utilisant une esthétique peu réaliste. Le même procédé est utilisé dans *True Detective* et *Forbrydelsen*.

Le rythme très lent de *True Detective* permet au spectateur de s'immerger dans cette ambiance louisianaise et de vivre l'instant au même rythme qu'eux, comme si l'action se déroulait réellement. L'utilisation des *flashbacks* pourrait, en théorie, nous éloigner de ce processus de réalité puisque l'on voyage dans le temps et que l'on reconstruit le récit – notamment dans la saison 3 où l'histoire oscille entre trois temporalités. Mais, au contraire, ce

---

<sup>29</sup> Entretien avec Byron Smith, monteur américain, le 27 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

procédé nous permet d'en apprendre davantage sur les personnages, de les comprendre au fur et à mesure. En réalité, ce serait comme ouvrir un album photo souvenir, cela suffirait à revoir les images défiler dans nos têtes. Le montage est très intéressant sur ce point ; il est bel et bien présent puisqu'il nous permet de changer de temporalité, mais étant bien exécuté, il devient invisible aux yeux du spectateur. Chris Figler, monteur de *True Detective*, me disait que le but et la joie du montage « *c'est de jouer avec cette ligne, quand tu attires les gens. Je souhaite toujours que les gens soient aussi engagés que possible, pensant qu'ils sont dans la réalité et qu'ils oublient le montage.* »<sup>30</sup> (Tda).

Dans *Forbrydelsen*, le rythme de montage et l'utilisation de la caméra épaupe plongent le spectateur directement dans l'intrigue. Dans une scène de la saison 1, une réunion de crise est organisée entre le maire et ses deux consultants, en lien avec le meurtre de la jeune Nanna. La caméra tourne autour du trio de personnages, avec grand suspense, sans jamais s'arrêter et ce, durant toute la réunion. Le monteur a choisi de garder cela et de ne pas couper dans la scène. Ce qui peut paraître vertigineux au départ attire finalement notre attention et crée l'illusion d'une réalité car le temps s'écoule exactement de la même manière que dans la réalité.

Pour *Mindhunter*, la démarche est un peu différente. Techniquement, moins d'éléments nous troublent par rapport à la réalité. Par ailleurs, l'histoire se passe en 1975, et raconte une histoire qui ne correspond pas au temps de sortie de la série. Cependant, cette histoire racontée est une histoire vraie. Elle est inspirée de deux livres écrits par John E. Douglas et Mark Olshaker : *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, sorti en 2017, et *The Killer Across the Table*, sorti en 2019. Ces deux auteurs ont eux-mêmes été des agents du FBI dans les années 70 et deux des premiers *profilers*. Au cours de leurs carrières, ils ont exercé une influence majeure dans l'arrestation de nombreux tueurs en série. John E. Douglas est le vrai Holden Ford : il a d'abord été négociateur d'otages puis enseignant de techniques de négociation et de psychologie criminelle à Quantico, puis auprès d'autres policiers à travers les États-Unis, pour ensuite mener à bien un programme de profilage. Le réalisme de cette série tient dans le fait de raconter une étude qui a réellement été menée à bien et qui continue probablement de l'être ; les personnages font face à des criminels connus, dont le monde entier a déjà entendu parler comme Charles Manson, Edmund Kemper ou encore Jerry Brudos.

---

<sup>30</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

Par conséquent, on peut noter que, par des procédés différents, chacune des séries du corpus a un côté hyperréaliste. Cependant, il ne faut pas seulement confronter la fiction à la réalité mais aussi se demander ce que les séries policières changent aux modes de discours actuels pour que le spectateur accède à son monde : créer un monde qui nous est familier ou un monde qui nous dépayse ? Avec qui : des frères ou des héros qui nous fascinent ? Ce sont des questions importantes pour comprendre où se situe la barrière entre fiction et réalité puis comment elle est pensée et mise en place de l'écriture au montage. Il faut aussi savoir remettre en question le mot « réalisme » et chercher ce que les chaînes télévisées, les producteurs et *showrunners* entendent par réalisme : est-ce parler de ce que le spectateur connaît, est-ce la quotidienneté de la diffusion, l'humanité des personnages, etc. ? Si sur le papier ces séries sont qualifiées d'hyperréalistes, les monteurs et autres participants à la fabrication de ces œuvres préfèrent néanmoins nuancer le propos.

### 3.4 Crédibilité & authenticité

Les six monteurs avec lesquels je me suis entretenue m'ont davantage parlé d'authenticité et de crédibilité plutôt que de réalité. Peggy Koretzky a insisté là-dessus : « *On ne veut jamais montrer que c'est une fiction. Tout doit être crédible pour que le spectateur vive la situation avec les héros ou la personne qui vit quelque chose de terrible. C'est toujours notre question : est-ce que c'est crédible ça ? [...] Est-ce que ça marche, est-ce qu'on va y croire ?* »<sup>31</sup>. Les monteurs se demandent sans cesse si ce qu'ils montent et montrent est crédible pour le spectateur. Cette question est primordiale puisqu'elle permet d'anticiper si le spectateur va se projeter dans cette narration. Elle se pose bien sûr pour des séries policières comme celles de notre corpus mais tout autant lorsqu'il s'agit de science-fiction. Le téléspectateur est de plus en plus aguerri en matière de narration et de crédibilité, il faut donc être à la hauteur. Meg Reticker, monteuse de *True Detective*, voit ce procédé de quête d'authenticité comme un outil, une technique : « *Cette envie ou ce besoin d'authenticité est aujourd'hui une grande part de la création artistique, de la narration d'un récit. Mais, de bien des manières, c'est un outil.* »<sup>32</sup> (Tda). Elle ajoute : « *C'est un monde que créent le créateur de la série et la série, [ils créent] les lois de ce monde en quelque sorte. C'est tout ce à quoi cela doit obéir. Et non pas au monde*

---

<sup>31</sup> Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse franco-anglaise, le 02 février 2022. Voir annexe n°4.

<sup>32</sup> Entretien avec Meg Reticker, monteuse américaine, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

*qu'est notre réalité. Donc, je dirais que ce n'est pas une réalité du monde. C'est une réalité interne à la série. »*<sup>33</sup>

Cette pensée de Meg Reticker renforce l'idée que depuis les années 90, les séries contemporaines, et particulièrement les séries policières, semblent avoir causé un changement dans la relation entre le monde d'un côté et la fiction de l'autre, non pas en resserrant ce lien au profit de la réalité, mais en créant son propre et nouveau niveau de réalité.

*« Les œuvres audiovisuelles, les séries télévisées notamment, sont devenues réelles. Les séries contemporaines ne constituent pas des fictions réalistes mais visent un réalisme fictionnel. Il ne s'agit pas ici de rechercher les indices du réel, mais de saisir comment une fiction brouille sa distinction avec un cadre réel. Autrement dit, le réalisme de la série n'est pas le centre de l'affaire, il n'est qu'une condition de ses effets de réel. [...] Il faut concevoir la « réception » comme une situation dans laquelle le spectateur est « engagé ». Engagé dans des processus de compréhension de la situation. »*<sup>34</sup>

Un spectateur ne choisit pas une série en sachant qu'elle va être réaliste. C'est son engagement dans la narration et les méthodes de réalisation et de montage qui vont mettre en place cette nouvelle idée de réalité. Et, à l'issue d'une série policière, les spectateurs auront d'ailleurs certainement appris les méthodes policières et les termes employés dans un commissariat ou dans un tribunal. Les séries télévisées policières actuelles sont caractérisées par un rapport au temps particulier. En effet, le temps de la diégèse a tendance à se rapprocher du temps réel. Les techniques utilisées comme le montage audiovisuel créent ce nouveau rapport-là. Cependant, une autre dimension entre en compte : le caractère épisodique d'une série. Cet aspect rend le visionnage long et répété, qui s'assimile au temps de la vie quotidienne. C'est alors un nouveau montage et de nouveaux enjeux narratifs qui se mettent en place, différents de ceux du montage audiovisuel, plan par plan au sein d'un même épisode. Il s'agit du montage épisodique.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> GLEVAREC Hervé, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision » dans *Questions de communication*, décembre 2012, p. 235.





## CHAPITRE 2

### Le montage épisodique, une articulation des épisodes

#### I. Découpage d'épisodes et contraintes de diffusion

##### 1.1 Succession d'épisodes

Une œuvre sérielle, par définition, est une œuvre morcelée, puisque découpée en plusieurs épisodes. Autrement dit, la série est une intrigue continue, semblable à celle qui unit les volumes d'un cycle littéraire et, les épisodes, eux, des unités de récits microscopiques. Ce morcellement de la matière première en épisodes et leur articulation est ce que j'appellerai le montage épisodique. Jean-Pierre Esquenazi évoque ce procédé dans un de ses articles :

*« La division en épisodes et saisons relève de l'être même de l'objet sériel. Et, de ce point de vue, risquons l'hypothèse que la façon dont la série est vue ne change rien à l'affaire : tout spectateur, qu'il soit télé-spectateur ou ordi-spectateur, connaît ce découpage et sait que sa vision de l'œuvre devra en passer par épisodes et saisons. »<sup>35</sup>*

Le contrat est passé avec le spectateur qui sait qu'il va entamer une œuvre audiovisuelle dont le récit sera découpé. Toutefois, ces morceaux, ou épisodes, ne sont pas simplement des bouts de récits découpés et enchaînés au hasard. Ce sont une multiplicité de récits distincts successifs, alternés, ou bien les deux – tout dépend de la série. *Engrenages*, par exemple, est une série qui allie alternance et succession. On peut en effet suivre plusieurs récits qui se déroulent en même temps, comme un seul récit à la fois. Le trait commun de ces récits est de se développer dans le même univers fictionnel défini par la localisation, l'activité des personnages, etc. Pour *True Detective*, l'univers fictionnel, sur l'ensemble de la série, est beaucoup plus difficile à percevoir, voire impalpable, puisque les lieux et les personnages changent d'une saison à l'autre. Cependant, il est totalement présent sur chaque saison.

---

<sup>35</sup> ESQUENAZI Jean-Pierre, « Série télévisée et image du temps », in *Écrans*, 2015, n° 4, p. 121

L'idée temporelle est ce qui lie les épisodes entre eux, comme un temps calendaire qui joue le rôle de cadre temporel. Ce cadre temporel est essentiel car, pour construire une série et mener à bien une succession d'épisodes, il est important que la construction du monde fictionnel soit spatiale (différents lieux, villes, etc. qui font évoluer les personnages) mais aussi temporelle. Et pour créer la temporalité historique de la série, cela s'effectue par le montage de récits organisés.

Comme nous l'avons vu précédemment, les épisodes sont matériellement autonomes. Au sein d'un même épisode, on découvre des personnages, des lieux, une enquête et des relations qui permettent de créer une histoire, elle-même mise en place par divers procédés techniques. Cependant, ces épisodes font aussi partie d'un flux. On peut ainsi se demander comment s'effectue cette opération de liaison et d'articulation, autrement dit de montage, à l'intérieur du tissu audiovisuel. Le terme « tissage », défini comme « *l'action, l'art de tisser, d'entrecroiser des fils ou des fibres pour fabriquer un tissu* » par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, est très intéressant pour qualifier le montage épisodique. Puisque c'est exactement là le dessein de ce montage : entrelacer et enchevêtrer des arcs narratifs, pour créer une sorte de patchwork. Il faut réussir à créer un rythme narratif et donner sens à la segmentation de la narration en épisodes tout en prenant en compte différents facteurs comme la longueur des épisodes, leur format et le média de diffusion.

## **1.2 Format, durée et modèle de diffusion**

Le morcellement des épisodes est en partie lié aux grilles de programmation, qui décident du format, de la durée de chaque épisode ainsi que de la manière dont ils seront diffusés. Généralement, ce sont les diffuseurs et les producteurs qui fixent le nombre d'épisodes par saison, la durée d'un épisode, et la périodicité de la diffusion. La plupart du temps, un épisode dure entre 40 et 60 minutes – parfois plus, s'il s'agit d'un épisode particulier.

Pour les séries du corpus diffusées sur des chaînes de télévision, soit *Engrenages*, *True Detective* et *Forbrydelsen*, la durée d'un épisode est peu flexible puisque sa diffusion est prévue dans une grille de programmation télévisuelle, qui a peu de marge. A l'inverse, les séries télévisées issues de nouvelles plateformes comme Netflix, par exemple, sont nettement moins exigeantes en matière de durée d'épisode – ce qui, selon les monteurs, peut être un atout car, si parfois le récit n'a besoin que de 40 minutes pour être raconté, pourquoi en faire 55 ? Pour donner un ordre d'idée, une série comme *Forbrydelsen* a des épisodes dont la durée oscille entre 55 et 59 minutes pour chaque saison. Pour *True Detective*, les épisodes durent

majoritairement entre 57 et 59 minutes, sauf exception pour des épisodes particuliers pouvant s'écouler entre 65 et 75 minutes. Ceux d'*Engrenages*, eux, fluctuent plutôt entre 47 et 50 minutes pour la saison 1, puis entre 50 et 55 minutes pour la saison 2 et entre 50 et 68 minutes pour les saisons suivantes – on peut noter une latitude plus grande laissée à la durée des épisodes au fil des saisons, certainement due au succès de la série. La durée des épisodes de *Mindhunter*, en revanche, varie de 34 à 72 minutes. L'écart entre deux épisodes est autrement plus grand. Ce phénomène peut s'expliquer par la nature de la plateforme ou la chaîne de diffusion : *Forbrydelsen* est diffusée sur une chaîne nationale, qui a un programme très strict et peu malléable, *Engrenages* et *True Detective* sont des séries diffusées sur des chaînes câblées donc avec davantage de possibilités, tandis que *Mindhunter* est une série Netflix qui laisse une plus grande liberté sur l'aspect duratif.

Peggy Koretzky, monteuse d'*Engrenages*, mais aussi d'autres séries comme *The Crown*, *Les Revenants* ou *Les Irréguliers de Baker Street*, me disait qu'avec « Netflix, par exemple, il n'y a pas de durée. Donc, il peut y avoir un épisode qui fait 44 et l'autre qui va faire 54. Tout ça c'est juste : est-ce que ça tient, est-ce qu'on ne s'ennuie pas, est-ce que ce n'est pas trop long ? »<sup>36</sup>. Elle m'explique également que, à l'inverse, certaines chaînes de télévision, en Angleterre par exemple, demandent que les épisodes fassent 46 minutes et 20 secondes précises. Les monteurs se retrouvent donc à couper des images pour rentrer dans les clous, ce qui est très difficile :

« C'est contreproductif pour moi parce qu'un épisode est différent de l'autre et que parfois tu as plus besoin de temps pour raconter l'histoire, et parfois moins, et tu ne peux pas être calibré comme ça. Il faut plus de liberté, je trouve. Parce qu'après, cela te force parfois à couper, couper, couper des choses et au détriment de l'histoire, au détriment justement de choses qui auraient été essentielles pour comprendre la trajectoire d'un personnage, ou même pour comprendre l'histoire. »<sup>37</sup>

On peut noter qu'il est ainsi possible que le montage soit conditionné et contraint par la diffusion. En effet, les formats et durée des épisodes sont encore majoritairement prévus selon leur modèle de diffusion, impactant d'abord l'écriture puisque programmés dès ce moment-là,

---

<sup>36</sup> Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse franco-anglaise, le 02 février 2022. Voir annexe n°4.

<sup>37</sup> *Ibid.*

puis le montage. Cependant, certains commencent à s'en libérer avec de nouveaux modes de consommation, et laissent davantage de marge à la durée, mais aussi au nombre d'épisodes prévus par saison.

Souvent, les premières saisons comptent moins d'épisodes que les suivantes car, si l'audience a fonctionné, les producteurs et les distributeurs prolongent la durée des saisons suivantes. *Engrenages*, par exemple, compte huit épisodes pour les deux premières saisons puis douze pour les six suivantes. *True Detective* a dix épisodes pour chacune des trois saisons. A l'inverse, pour *Mindhunter*, puisque la série ne recueillait pas les spectateurs escomptés, la saison 1 compte 10 épisodes et la deuxième en a neuf. *Forbrydelsen*, elle, est un cas un peu à part, comme me l'expliquait Steen Schapiro :

« [la série] *The Killing*, ou *Forbrydelsen*, lorsqu'elle a été programmée, devait en fait s'appeler 'Histoire d'un meurtre', [en danois] 'Historien om et mord'. Et elle était supposée durer dix épisodes, et peut-être avoir une deuxième saison. Voilà ce qu'il s'est passé : un, on a changé le titre durant la production, et deux, une autre série prévue pour la diffusion est tombée à l'eau, donc on a étendu celle-ci à vingt épisodes pour la première saison et puis à dix pour les deux suivantes. »<sup>38</sup> (Tda)

Cette série a donc pu bénéficier d'un nombre plus important d'épisodes pour la saison 1 car une autre série censée être diffusée n'a pas pu l'être, ou n'a pas récolté le succès escompté, et s'est donc vue remplacée. La diffusion des épisodes a donc bel et bien une influence sur sa production mais aussi sur son montage.

En effet, lors de diffusions télévisées sur des chaînes nationales ou câblées, les épisodes sont souvent programmés deux par deux. Et par conséquent, « on a tendance à traiter les épisodes deux par deux. Il y en a un en début de soirée, l'autre en deuxième partie. »<sup>39</sup> me disait Emmanuèle Labbé, monteuse d'*Engrenages*. Les épisodes sont ainsi narrativement traités par paires au montage. Parfois, le même monteur monte deux épisodes qui se suivent, parfois l'épisode 1 et 3 et un autre monteur l'épisode 2 et 4. Une saison est généralement travaillée en deux parties : la première moitié de la saison puis l'autre moitié. Cette vision du découpage

---

<sup>38</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>39</sup> Entretien avec Emmanuèle Labbé, monteuse française, le 25 janvier 2022. Voir annexe n°4.

modifie quelque peu le travail de montage et de narration puisque ce qui devient important est l'enchaînement entre l'épisode 1 et 2 puis entre l'épisode 3 et 4, etc., et beaucoup moins l'enchaînement entre chaque épisode.

Le monteur doit ainsi être vigilant sur la manière de finir l'épisode 1 sur le binôme 1-2 ou l'épisode 3 sur le binôme 3-4. Généralement, la fin de ces épisodes est toutefois moins à suspense que pourraient être celles de l'épisode 2 ou 4 – puisque pour les épisodes 1 et 3, un deuxième épisode s'enchaîne et, s'il faut tout de même donner envie au spectateur de rester pour le deuxième épisode, il faut davantage lui donner envie d'être au rendez-vous une semaine après. Ainsi, au montage, réfléchir à la fin d'un épisode dépend de l'épisode en question et de sa place dans la programmation. Ce qui n'est pas le cas pour des épisodes de séries Netflix comme *Mindhunter* par exemple – série Netflix voulant dire programme original Netflix et pas une série dont ils ont acheté les droits – puisqu'il n'y a pas de programmation hebdomadaire mais une sortie de tous les épisodes en même temps.

Sur ce point, *True Detective*, bien que diffusée sur une chaîne télévisée, est un cas peu ordinaire. Le récit de chaque saison est, dès l'écriture et jusqu'au montage, appréhendé comme un film de huit ou dix heures. Meg Reticker me disait à ce propos :

*« C'est plus comme du cinéma. Cary Fukunaga était le réalisateur avec qui nous avons le plus travaillé, avec qui Alex et Fonzie<sup>40</sup> ont le plus travaillé. Et je pense que la philosophie du réalisateur était en grande partie de n'avoir jamais distingué un épisode de l'autre. Il n'a jamais appelé cela de la télé, il l'a toujours qualifié de film. Le film n'était pas seulement chaque épisode, mais l'œuvre globale en réalité. J'ai toujours trouvé cela très intéressant. Je me souviens même avoir pensé au rythme de montage qui prenait son temps. Je faisais vraiment face à un film de dix heures. »<sup>41</sup> (Tda)*

Un réalisateur récurrent sur une série, comme Cary Fukunaga<sup>42</sup>, peut ainsi influencer le montage des épisodes entre eux, tout comme la diffusion et les chaînes de télévisions. Ce montage épisodique peut également être orienté par les coupures publicitaires, la place qu'elles occupent dans les épisodes et leur insertion dans la narration.

---

<sup>40</sup> Alex et Fonzie sont les deux autres monteurs de la saison 1 de *True Detective*, Alex Hall et Affonso Gonçalves.

<sup>41</sup> Entretien avec Meg Reticker, monteuse américaine, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>42</sup> Cary Fukunaga a réalisé la totalité de la saison 1 de *True Detective*.

### 1.3 La place de la publicité

Un autre élément, lié à la diffusion télévisée, influe sur le découpage des épisodes et leur montage : la place de la publicité. Pour la majorité des chaînes, une ou plusieurs coupures publicitaires sont prévues au cours de chaque épisode et parfois entre deux épisodes. Selon les projets, elles peuvent être envisagées dès l'écriture, au montage, ou ne pas être anticipées du tout. Cela dépend de la connaissance qu'ont les scénaristes et les monteurs des modalités de diffusion, souvent peu connues à l'avance. S'il arrive que ces coupures publicitaires soient anticipées dès l'écriture, il est tout à fait possible cependant que le moment du récit où elles étaient prévues change et que tout soit calibré et rééquilibré pour un meilleur rendu.

Toutefois, certains *showrunners* préfèrent ne pas penser à ces publicités et demandent aux monteurs de ne pas s'en préoccuper. C'est ce qui est arrivé à Chris Figler, monteur de *True Detective* :

*« Sur quelques séries sur lesquelles j'ai travaillé, les showrunners voulaient qu'elles soient vues sans publicité. Donc, nous montions sans prendre en compte les coupures publicitaires, car ils savaient qu'elles sortiraient en DVD, qu'elles seraient « à la demande » [VOD] et que beaucoup de gens la verraient avec ces moyens-là. »<sup>43</sup> (Tda)*

Les *showrunners* pensaient – et certainement à raison – que l'essence de la série ne résiderait pas dans l'instant T de la diffusion télévisée mais serait accessible dans sa globalité, sur d'autres supports, et deviendrait une œuvre à part entière, comme une sorte d'archive. Cette idée se vérifie aujourd'hui avec les plateformes de vidéos à la demande ou les sites de *streaming*<sup>44</sup>, où il est possible de retrouver des séries anciennement diffusées à la télévision, mais sans publicité. Néanmoins, insérer la coupure publicitaire une fois le montage fini n'est pas tâche aisée selon Chris Figler : *« Je devais m'adapter parce que, quand tu ne les planifies pas du tout, et que tu colles une publicité, une coupure publicitaire, évidemment, cela a vraiment un impact sur le moment où tu reprends après avoir vu une pub pour la lessive. »<sup>45</sup> (Tda)*. Il faut trouver le moment juste pour que le spectateur n'ait pas envie de changer de chaîne, et en même temps qu'il ne soit pas perdu à la reprise du programme.

---

<sup>43</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>44</sup> « *Technique de diffusion et de lecture en ligne et en continu de données multimédias.* » Dictionnaire Le Robert

<sup>45</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

Toutes ces questions se posent en salle de montage et n'ont de cesse de remettre en question les monteurs, qui doivent faire leur maximum pour attirer un public et le garder captivé. Car c'est là que réside toute la difficulté, et non pas dans l'action même du découpage, puisque le spectateur sait et est habitué à regarder un récit morcelé. D'ailleurs, Jean-Pierre Esquenazi l'explique très bien :

*« Selon un travail d'enquête paru dans Mass Communication Yearbook et cité par Kristin Thompson, la publicité interrompant les programmes américains n'est pas mémorisée par les téléspectateurs dont l'esprit reste concentré sur la narration ; le savoir des spectateurs (leur mediacy) concernant les coupures du récit sériel leur permet de reprendre après la coupure comme si de rien n'était, et ce quel que soit leur mode de visionnement (il existe toujours des coupures, ne serait-ce que celles suscitées par le découpage en épisodes). »<sup>46</sup>*

L'esprit du spectateur est donc assez affûté pour ne pas être perturbé par une fragmentation de la narration. Le cerveau humain a pris l'habitude des récits découpés, des ellipses diégétiques, des *flashbacks* et des *flashforwards*<sup>47</sup>, de tout ce qui a trait à la transformation et à la distorsion de la narration. Il sait percevoir les épisodes comme récit à part entière, et faisant partie d'un tout. Mais alors, que se passe-t-il si le téléspectateur manque un épisode ?

## **II. Et si je rate un épisode ?**

### **2.1 Le montage, élément décisif**

Lorsqu'il monte un épisode, le monteur prend en compte l'enjeu narratif sur l'épisode mais aussi sur l'ensemble de la saison. Il va se baser sur le scénario, tenter de monter l'épisode tel qu'il est écrit puis, si ça ne fonctionne pas, il va remodeler le tout pour donner de la cohérence et du rythme. Grâce à la technique, aux prises de décisions esthétiques et narratives et à

---

<sup>46</sup> ESQUENAZI Jean-Pierre, « Série télévisée et image du temps », in *Écrans, op.cit.*, p. 121

<sup>47</sup> Le « *flashback* » est un anglicisme pour désigner une séquence, un plan ou une scène d'un film dont l'action est chronologiquement antérieure à l'action en cours (scène dans le passé).

Le « *flashforward* » est un autre anglicisme pour désigner une séquence, un plan ou une scène d'un film dont l'action est chronologiquement postérieure à l'action en cours (scène dans le futur).



l'instauration de rythmes, le montage est une étape créative très importante. Il permet une réécriture de chaque épisode et l'insère dans un flux. C'est ainsi que le voit Emmanuèle Labbé, monteuse d'*Engrenages* :

*« Le montage, c'est une réécriture. C'est à dire qu'on peut tout à fait réécrire des choses au montage en inversant des scènes, en supprimant, en privilégiant un personnage, en le déstructurant, en déstructurant la narration, en créant des flashbacks. Alors tout n'est pas complètement possible. Mais enfin, on peut faire beaucoup de choses avec lui. »<sup>48</sup>*

Comme elle le dit, tout n'est pas possible. Par exemple, sur la plupart des séries, il est impossible de retourner des scènes ou de rajouter du temps de tournage pour des raisons financières. Toutefois, pour certaines séries comme *The Crown*, le montage et le tournage se déroulent en simultané, ce qui permet de voir s'il est nécessaire de tourner de nouveau des scènes ou s'il manque des éléments au montage – et le créateur Peter Morgan lui-même décide de repartir en tournage si des éléments ne lui plaisent pas. Il est également parfois possible, grâce au montage, de modifier la narration et de changer de direction. C'est ce qu'il s'est produit sur *Forbrydelsen* :

*« J'aime vraiment ce processus organique où on peut faire des découvertes par le montage, et peut-être changer de direction. Je sais qu'un personnage spécifique dans une des saisons de The Killing a été tué à cause de moi. Je n'arrêtais pas de dire « ce mec ne convient pas. Je veux dire, il ne joue pas bien, et tout s'arrête quand il entre dans la pièce ». Donc, on l'a fait mourir. [...] Mais, simplement pour dire qu'avec ce processus organique, on voyait ce qui marchait et ce qui ne marchait pas. C'était une collaboration. Et parfois, quand ça ne marchait pas... on le changeait. »<sup>49</sup> (Tda)*

Steen Schapiro, monteur de *Forbrydelsen*, m'a raconté cette anecdote où il a fait mourir un personnage qui ne concordait pas avec l'histoire et dont la façon de jouer n'allait pas dans le style de la série. Le monteur – toujours en accord avec le *showrunner* et les producteurs – a

---

<sup>48</sup> Entretien avec Emmanuèle Labbé, monteuse française, le 25 janvier 2022. Voir annexe n°4.

<sup>49</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

pu ainsi avoir un pouvoir décisif sur la narration. Ce pouvoir de changer le destin d'un personnage et, par extension, de la narration, a pu se faire sur *Forbrydelsen* car le créateur/*showrunner* de la série était ouvert aux suggestions sur la narration et friand de ressentis extérieurs sur le récit. Il a ainsi créé des relations étroites avec les monteurs qui pouvaient librement lui exposer leurs impressions sur ce qui fonctionnait ou ne fonctionnait pas dans l'histoire. Cependant, ce n'est pas monnaie courante, même si le monteur doit toujours veiller à ce que l'histoire soit bien racontée.

En effet, pour chaque épisode, le rôle du monteur est de faire avancer l'intrigue principale et de la développer, tandis que des intrigues subsidiaires vont apparaître et trouveront, peut-être, résolution à la fin de ce même épisode. De nombreux fils narratifs sont introduits au fur et à mesure des épisodes et trouvent résolution ou aboutissent quelques épisodes plus tard, voire quelques saisons plus tard. C'était le cas d'*Engrenages*, comme me le spécifiait Emmanuèle Labbé :

*« Engrenages, c'est intéressant parce qu'il y a les deux, c'est à dire que c'est...  
A chaque fois, il y a une intrigue policière, ou enfin, une intrigue par épisode et  
puis après on développe les personnages qui eux-mêmes ont des sous intrigues.  
Ou en tout cas des intrigues parallèles qui les concernent et qui vont souvent se  
développer tout le long de la saison. »<sup>50</sup>*

Ainsi, les séries policières sont généralement élaborées autour d'une intrigue policière (ou des intrigues policières) et des intrigues relatives aux personnages. Pour ces deux types d'intrigue, l'opération de montage découpe en épisodes et saisons le récit, ou plus particulièrement les arcs narratifs qui le composent, et fait naître, par conséquent, un regard sur le temps, une perception ou une conception du temps qui oriente le développement de l'épisode. Tous ces choix-là et l'étape du montage sont donc décisifs et ne peuvent pas tenir compte de l'éventualité qu'un spectateur manque un épisode. Cependant, il existe différentes stratégies que les monteurs mettent en place dans le but de ne pas complètement perdre le téléspectateur qui aurait raté un épisode ; le but reste avant tout de fidéliser le public.

---

<sup>50</sup> Entretien avec Emmanuèle Labbé, monteuse française, le 25 janvier 2022. Voir annexe n°4.

## 2.2 Plusieurs stratégies possibles

L'écriture et le montage d'un épisode ne s'effectue pas en fonction du spectateur et de la possibilité qu'il ne soit pas rendez-vous chaque semaine. En effet, il serait bien trop compliqué, au montage, de considérer ce facteur, trop aléatoire, et qui pourrait freiner le développement de la narration. Toutefois, les monteurs tentent de trouver un équilibre pour ne pas donner trop d'informations dans un épisode, et ne pas répéter ce qui a déjà été dit, comme le mentionne Chris Figler : « *C'est un exercice d'équilibre entre, ennuyer les gens avec ce qu'on sait déjà, et perdre ceux qui sont désorientés.* »<sup>51</sup> (Tda)

Cependant, une redite peut être possible, seulement si les producteurs et les *showrunners* ont vu un épisode diffusé dans lequel un élément n'est pas assez compréhensible, et que cet épisode ne peut pas être modifié. Alors, il se peut que l'épisode suivant soit modifié pour y insérer une clarification. C'est arrivé sur *Engrenages* comme me le disait Emmanuèle Labbé :

*« Si quelque chose n'a pas été dit assez clairement dans l'épisode précédent et qu'on l'a un peu perdu dans le 2<sup>ème</sup> ... Ça dépend tellement des films, des séries. Par moment, on peut reprendre un petit bout de ce qui a été fait dans l'épisode précédent, mais parfois, ça ne s'y prête pas. »*<sup>52</sup>

Cette clarification peut être faite grâce à de la postsynchronisation par exemple, qui serait ajoutée au moment du montage – puisqu'il est rarement possible de tourner de nouveau des scènes. Selon Peggy Koretzky, c'est une méthode qui était utilisée sur *Engrenages*, soit pour faire davantage exister un personnage – en insérant davantage de plans sur lui et des phrases de postsynchronisation supplémentaires – soit pour clarifier un point qui n'était pas intelligible dans les épisodes précédents, ou dû à une scène coupée :

*« Attention cette scène-là, je pense qu'on va la zapper donc il faudrait que dans ton épisode, on comprenne ceci, cela... qu'on a coupé. Mais je pense qu'en une phrase de post synchro ce sera dit et puis, ça ira. Parce que finalement on réécrit aussi, et ça se passe beaucoup dans le policier, c'est que tout d'un coup on*

---

<sup>51</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>52</sup> Entretien avec Emmanuèle Labbé, monteuse française, le 25 janvier 2022. Voir annexe n°4.

*s'aperçoit qu'on ne comprend rien et qu'il faut clarifier certaines choses. Donc la post synchro aide beaucoup. »<sup>53</sup>*

Un autre type de répétition peut être utilisé : remonter le temps de quelques minutes et démarrer un épisode quelques secondes avant la fin du précédent. Ce procédé est souvent utilisé lorsque la fin d'un épisode est à suspense. Pour démarrer l'épisode suivant, on remonte un petit peu le temps et on montre de nouveau la scène, soit à l'identique, soit avec des plans différents. Cela permet au spectateur de replonger dans l'action mais avec un petit temps d'adaptation pour se remémorer où il en était. Cette méthode, qui permet également de créer davantage de suspense, de continuer cette attente qui avait été mise en place à la fin de l'épisode précédent, a été évoquée par Chris Figler comme un choix :

*« Parfois, on revient un peu en arrière, on reprend avec quelques éléments ou moments, surtout dans les séries policières. Cela peut être plus facile, on peut raconter l'histoire d'un personnage qui attire l'attention, nous rappelle ce qu'il s'est passé et nous replonge dans le récit. Mais, oui, c'est encore et toujours un choix et une stratégie qui varie beaucoup. »<sup>54</sup> (Tda)*

Ce procédé de montage, qui consiste à reprendre quelques minutes de l'épisode précédent, peut se faire soit en utilisant l'image ou bien seulement le son – on aurait ainsi, par exemple, en hors champ ou sur un écran noir, la reprise d'un son significatif qui clôturerait l'épisode d'avant. Chaque monteur trouve la stratégie qui correspond le mieux au style de la série sur laquelle il travaille, pour que le public reste attentif et ait envie de continuer, même en ayant raté un épisode. De nos jours, il existe également plusieurs moyens de rattraper un épisode pour éviter qu'un téléspectateur perde le fil.

### **2.3 Rattraper un épisode**

Le caractère hebdomadaire des séries diffusées sur des chaînes télévisées suppose une certaine assiduité du spectateur. Mais parfois, la programmation aléatoire des séries sur

---

<sup>53</sup> Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse franco-anglaise, le 02 février 2022. Voir annexe n°4.

<sup>54</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

certaines chaînes, la non-disponibilité du spectateur le soir de la diffusion ou d'autres facteurs font que le téléspectateur peut rater un épisode.

Au démarrage des séries à la télévision, il était très compliqué, voire impossible, de pouvoir rattraper un épisode. Il fallait être au rendez-vous, ou alors compter sur la mémoire de personnes autour de nous qui avait vu l'épisode et pouvait nous le raconter. Les plus chanceux avaient un lecteur VHS et des cassettes sur lesquelles ils enregistraient leur programme. Au fil des années, les technologies ont évolué et les possibilités de rattraper un épisode se sont multipliées. Les spectateurs ont d'abord connu les enregistreurs TV, qui leur permettait d'enregistrer leur série favorite pour la regarder postérieurement sur leur télévision. Puis, les chaînes ont petit à petit mis en place le système de *replay* – chaque chaîne a un site ou application où l'on peut retrouver les programmes qui ont été diffusés. Pour ceux qui n'ont pas le temps, il est aujourd'hui également possible d'aller sur internet afin de lire le résumé de l'épisode que l'on a manqué. Le *streaming* permet ce même genre de visionnage, mais généralement avec un choix plus varié (et des programmes internationaux).

Puis, avec l'évolution des modes de consommation, toutes les personnes participant à la fabrication de séries télévisées se sont dit qu'il serait intéressant de mettre en place un élément, au montage, qui permettrait à un spectateur qui n'a pas vu les épisodes précédents – ou simplement pour rafraîchir la mémoire de ceux qui étaient devant leur télévision la semaine d'avant – de savoir ce qu'il s'était passé dans les épisodes antérieurs. C'est ainsi qu'ont été mis en place les « *précédemment* », un montage de quelques secondes ou de quelques minutes dans lequel on retrouve tous les éléments narratifs importants de l'épisode précédent. Selon Chris Figler, cette technique est très importante pour une série policière :

*« C'est toujours une bataille continue, et pas seulement pour les séries policières, mais particulièrement pour les séries policières car tout se concentre sur l'intrigue. Mais, en Amérique, on utilise beaucoup ces 'précédemment', 'la semaine dernière dans...', qui proposent comme un petit récapitulatif du dernier épisode. Cette technique donne comme une sorte d'élément séparé avant que la série ne démarre. »<sup>55</sup> (Tda)*

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

Ces montages de « *précédemment* » sont également beaucoup employés en France et au Danemark. Ils sont surtout très utiles à la télévision puisque les épisodes sont diffusés à une semaine d'intervalle – ou plus selon les pays comme les États-Unis, par exemple, qui font régulièrement des pauses de quelques mois dans les diffusions. Aujourd'hui, des plateformes comme Netflix, Amazon, ou autres services de vidéos à la demande en font également usage ; cela permet aux spectateurs d'avoir un récapitulatif de ce qu'il s'est passé précédemment, si jamais leur visionnage a été interrompu pendant un certain laps de temps. Toutefois, sur ces plateformes, il est possible, depuis 2017, de les passer si le spectateur ne ressent pas le besoin de les voir – et ils n'apparaissent pas si les épisodes sont *binge-watchés*<sup>56</sup>.

Ainsi, bien que la prise en compte du ou des spectateurs qui manquent un épisode ne soit pas centrale, divers moyens sont tout de même mis en place afin de créer une unité dans la discontinuité des épisodes et ne pas perdre le public. Et tout cela est mis en œuvre par le montage. Ou plutôt devrions-nous dire *les* montages, puisqu'une série télévisée n'est que très rarement montée par un seul monteur.

### III. Monteur ou monteurs ?

#### 3.1 Équipe de montage

Le montage d'une série télévisée, et particulièrement d'une série policière – car il est important de savoir si l'intrigue est intelligible – commence en même temps que le tournage, ou a lieu très peu de temps après, pour que les réalisateurs et les *showrunners* soient disponibles. L'étape du montage est une étape cruciale puisqu'elle représente le moment de réécriture de l'épisode, qui va donner à la série un style particulier et une direction qui lui est propre. Sur une série télévisée, il y a généralement plusieurs réalisateurs et surtout, plusieurs monteurs. Certaines séries ont déjà tenté de n'avoir qu'un monteur pour une saison entière mais, pour différentes raisons que nous évoquerons un peu plus loin, cela n'est pas privilégié.

Le fonctionnement diffère d'un pays à l'autre, d'une série à l'autre. Tout n'est pas figé dans le temps, il n'y a pas une seule manière de procéder, mais disons qu'il existe des similitudes dominantes. D'ordinaire, une saison de dix épisodes est divisée en plusieurs parties

---

<sup>56</sup> Regarder les épisodes les uns après les autres, sans s'arrêter.

et trois monteurs ou plus y travaillent alors. Sur ce tableau annexe<sup>57</sup>, on peut voir un comparatif du nombre d'épisodes par monteur sur trois saisons pour les quatre séries du corpus. Pour la saison une de *True Detective* par exemple, Alex Hall a travaillé sur les épisodes un, deux et cinq, Affonso Gonçalves sur les épisodes trois, quatre et six, et Meg Reticker sur les sept et huit. On observe ainsi qu'ils ont généralement travaillé sur deux épisodes successifs puis sur un épisode supplémentaire. Même procédé sur la saison 1 d'*Engrenages*, où les quatre monteurs ont monté deux épisodes d'affilée chacun. Pour la saison deux de *Forbrydelsen*, qui compte elle aussi une dizaine d'épisodes, on note sept monteurs dont aucun n'a monté deux épisodes à la suite. Sur la saison 2 d'*Engrenages*, une même monteuse a travaillé sur quatre épisodes, soit la moitié de la saison. Le fonctionnement est donc très varié. Les monteurs se voient attribuer des épisodes à monter en fonction de leur disponibilité, de leur sensibilité sur le style de la série et de l'entente du duo qu'ils forment avec le réalisateur.

Le monteur entretient un lien étroit avec le *showrunner*, le producteur et le réalisateur. Ce sont les trois personnes qui supervisent et donnent leur avis sur le travail en train d'être effectué en salle de montage. Chris Figler m'expliquait d'ailleurs que ces personnes-là circulent entre les salles de montage – puisque plusieurs épisodes sont montés simultanément :

*« Ça se résume généralement aux showrunners et aux producteurs qui dirigent parce qu'il y a habituellement cette personne, ou ce couple de personnes, qui circule de salle en salle. Ils s'assoient dans la salle de montage pour l'épisode un, ils s'assoient dans la salle de montage pour le numéro deux. Et pour le trois – une sorte de rotation standard est faite de trois monteurs. Donc, ils font, 1,2,3. Moi je vais faire le un, puis le quatre et ensuite le sept. Voilà, c'est en quelque sorte la version la plus officielle. »*<sup>58</sup> (Tda)

Sur certaines séries, chaque saison a, ce qu'ils appellent en anglais, un « *main editor* » ou « *monteur superviseur* » en français. Ce rôle de monteur superviseur est en fait celui du *showrunner* pour le montage. Le *showrunner* assure la continuité et le style au niveau de la narration, le monteur superviseur fait de même en ce qui concerne le montage. Il s'agit donc d'un monteur qui connaît la série, qui a déjà beaucoup travaillé dessus, capable, en conséquence, de guider les nouveaux monteurs, sur le style recherché par la série. Ce « poste »

---

<sup>57</sup> Annexe n°2

<sup>58</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

n'existe pas partout. Sur *True Detective*, il était partagé entre Alex Hall et Affonso Gonçalves qui formaient un binôme de monteurs superviseurs. Sur *Forbrydelsen*, il s'agissait de Steen Schapiro. Pour *Engrenages*, à l'inverse, il n'y en avait pas. Ce rôle a été proposé à Peggy Koretzky pour la saison 4, qui l'a refusé car après deux saisons à monter la même série, elle commençait à se lasser. Connaissant les mimiques des personnages par cœur, elle avait besoin de renouveau. De plus, elle pense qu'il n'est pas nécessaire qu'un monteur chapeaute les autres monteurs d'une série, car ils sont tout à fait à même de discuter entre eux et de trouver d'autres alternatives de travail pour ne pas dévier du style de la série. Une grande question émerge alors de toute cette réflexion : pourquoi engager plusieurs monteurs sur une même saison ? Les raisons sont multiples et plutôt unanimes : le temps et l'argent.

### 3.2 La durée du processus de montage

Engager plusieurs monteurs est une décision prise par les productions qui découlerait, en premier lieu, d'un manque de temps. Selon Chris Figler, « *si tu es le seul monteur sur une série, ça prend juste beaucoup de temps à monter. [...] Ça représente tellement de travail de nos jours. Ces séries sortent. On veut qu'elles sortent vite, donc avec trois monteurs qui montent simultanément.* »<sup>59</sup> (Tda)

Le temps de tournage d'une série varie selon le style de la série et l'argent engagé. Dès lors, le temps de montage va également varier. Pour *Engrenages* par exemple, les monteurs avaient au départ quatre semaines de montage par épisode. Puis, Canal + est passé à quatre semaines et demie et enfin à cinq. Les producteurs ont réalisé que pour travailler la matière correctement et bien construire une histoire, il fallait du temps. Aux États-Unis, le temps est encore réduit : environ 12 jours de montage pour une heure de récit. Le temps de montage équivaut plus ou moins au nombre de jours de montage. Si un épisode prend 12 jours pour être tourné, le montage de ce même épisode ne doit pas excéder les 12 jours (16 en comptant les jours « *off* » du monteur). Pour une seule saison, cela représente plusieurs mois, comme me le mentionnait Chris Figler pour *True Detective*, et serait bien plus important si une personne portait ce travail seule :

---

<sup>59</sup> *Ibid.*



*« Pour True Detective, je pense qu'on a travaillé pendant huit ou neuf mois. Il y avait trois personnes, donc... c'est comme si on devait tripler la quantité de ce qui a déjà été fait. Et je pense vraiment que si on est dedans pendant des années et des années, c'est plus difficile de rester clair et de garder des idées claires et fluides. J'aime avoir d'autres monteurs dans les parages. »<sup>60</sup> (Tda)*

Les monteurs semblent ainsi plutôt s'entendre sur le fait de ne pas monter une saison entière. Tous s'accordent pour dire que c'est un travail épuisant et qu'il faudrait un temps infini pour monter une saison entière seul, tout en gardant l'esprit clair et objectif sur le travail effectué. Emmanuèle Labbé, qui a monté une saison entière d'*Engrenages* avec une autre monteuse, me disait :

*« Ça m'est arrivé qu'on fasse à deux une série complète d'Engrenages. Il y avait trois réalisateurs, donc on montait six [épisodes] chacune, c'était épuisant, énorme. Ça nous a pris toute une année chacune. C'est trop en fait. C'est à dire que c'est beaucoup plus intéressant d'être plusieurs pour pouvoir discuter entre nous. Ce sont souvent des rythmes assez effrénés quand même, parce qu'il y n'y a pas un temps fou pour le montage donc c'est très fatigant. Et puis ça prend trop de temps. Si c'était une personne qui montait toute seule une saison, ça prend beaucoup plus de temps que quand on est trois, évidemment. Et en général, ce sont des histoires de production, il faut que ça sorte plus vite. »<sup>61</sup>*

Le manque de temps des productions est ainsi l'une des raisons fondamentales qui explique la multiplicité de monteurs sur une même saison. Et ce manque de temps découle également d'un manque d'argent et de l'envie de diffuser la série le plus rapidement possible.

### **3.3 Une question de temps et de budget**

*« Il est nécessaire d'avoir trois monteurs qui jouent à saute-mouton l'un avec l'autre parce qu'on n'a pas le luxe d'avoir une équipe d'acteurs, de techniciens*

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Entretien avec Emmanuèle Labbé, monteuse française, le 25 janvier 2022. Voir annexe n°4.

*et de traiteurs. Et on n'a pas le luxe d'avoir du temps. Et cet artisanat prend beaucoup de temps. C'est comme si chaque épisode était fait à la main. »<sup>62</sup> (Tda)*

C'est ce que me confiait Byron Smith lors de notre entretien. La post-production ne dispose en effet pas des mêmes moyens mis en place pour le tournage. Et de nos jours, la politique audiovisuelle est de faire vite et, si possible, pour pas trop cher. On coupe les budgets, on réduit les temps de montage, mais on souhaite tout autant de qualité, et rapidement. Les monteurs ne sont d'ailleurs pas les seuls à faire face à cette situation, comme le souligne Chris Figler :

*« La télévision se rapproche de plus en plus d'une forme d'art cinématographique et beaucoup de talents s'investissent, et de l'argent aussi, et ça prend aussi plus de temps de travail sur tous les niveaux. Donc, ils changent de réalisateurs, de directeurs de la photographie, de monteurs et c'est aussi, un business qu'ils veulent... Une fois qu'ils ont démarré le tournage, aussitôt que les caméras commencent à tourner, ils veulent que ça sorte. Généralement, ils veulent le montrer au public, aux spectateurs. Donc, le processus de montage peut vraiment prendre du temps, et pas que le montage. »<sup>63</sup> (Tda)*

Pour des séries produites par des plateformes comme Netflix ou Amazon, tout se passe différemment. Selon les scénaristes, les *showrunners*, et autres membres de la production sérielle, notamment les monteurs des séries de ce corpus, davantage d'argent est investi dans les séries télévisées et les monteurs disposent de plus de temps de montage. Il arrive même souvent que des scènes soient retournées si on s'aperçoit au montage qu'elles sont médiocres ; quelquefois, si le monteur explique qu'il manque des scènes ou un élément narratif pour la compréhension, tourner des scènes supplémentaires est autorisé. Les temps de montage diffèrent également car le montage démarre dès que la première journée de tournage est finie : au bout d'une semaine de tournage, une ébauche de l'épisode peut ainsi être présentée aux producteurs et *showrunners*.

Ces changements s'opèrent car le monde des séries télévisées est en constante évolution. Les œuvres sérielles tendent vers la qualité d'œuvres cinématographiques : des acteurs de

---

<sup>62</sup> Entretien avec Byron Smith, monteur américain, le 27 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>63</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

cinéma tournent pour des séries télévisées comme Matthew McConaughey ou Colin Farrell dans *True Detective*, l'esthétique du cadre, de la lumière et du son ainsi que les choix de création prennent davantage de place, etc. Les producteurs comme les chaînes de télévisions ou plateformes de diffusion sont donc prêts à investir des sommes d'argent plus importantes et à laisser plus de temps à la production et à la post-production. Quelques séries commencent aujourd'hui à émerger où un seul monteur travaille sur toute une saison, comme me l'expliquait Meg Reticker : « *Ça change, on a pu le voir avec la série Le jeu de la dame, où il n'y a qu'un seul monteur. Et il existe de plus en plus de séries sur lesquelles on ne retrouve qu'un seul monteur.* »<sup>64</sup>. En effet, la série italienne *Gomorra*, par exemple, a le même monteur sur l'ensemble de la série, soit cinq saisons. Cependant, le processus de production et post-production a pris beaucoup plus de temps puisque ces cinq saisons sont sorties dans un laps de temps de sept ans, entre 2014 et 2021. La saison 3 de *True Detective* a également été montée par une seule personne : Leo Trombetta.

Ainsi, si les choses semblent changer et ne pas être immobiles, on peut se demander comment, actuellement, les monteurs collaborent entre eux et quels changements ou constances cela implique-t-il de monter une série, seul ou à plusieurs.

### 3.4 Collaboration entre monteurs

De la pré-production à la post-production, en passant par le tournage, un élément fondamental est utilisé comme outil de communication : la « bible » de la série. Cette « bible », officiellement utilisée par les scénaristes et les monteurs – et par toute personne désirant en savoir davantage sur la série – désigne un document qui rassemble l'ensemble des informations relatives aux personnages de la série, tel que les profils psychologiques des personnages, leurs habitudes vestimentaires, leurs mimiques diverses, leurs liens familiaux, etc.<sup>65</sup>. Ce document est un moyen de communication qui permet à des scénaristes qui n'ont pas participé à l'écriture et à la fabrication des épisodes originaux d'en écrire de nouveaux. Cela permet aussi aux nouveaux monteurs de se familiariser avec la série et d'apprendre qui sont les personnages, quel est leur dessin, quel est le style de la série. Cet outil existe et il est officiellement accessible à toute l'équipe, quel que soit le moment de production. Cependant, en réalité, il n'est que rarement utilisé en montage. Le monteur qui arrive sur la série alors qu'elle a déjà commencé

---

<sup>64</sup> Entretien avec Meg Reticker, monteuse américaine, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>65</sup> Annexe n°3

va plutôt regarder tous les épisodes déjà montés et voir comment la série est faite, quel lien le montage entretient avec la narration, comment il met en avant les personnages et les fait interagir entre eux, comment il crée le suspense et donne son style à la série.

Steen Schapiro m'indiquait que si les monteurs avaient des questions ou voulaient s'assurer de la bonne continuité du récit, ils préféraient communiquer entre eux et organiser des réunions si nécessaires :

*« Quand parfois nous sommes trois ou quatre monteurs à travailler sur le même projet, nous sommes souvent assis les uns à côté des autres dans des salles différentes. Et on déjeune ensemble, on fait des réunions, et on essaye de trouver un rythme ou un style et on apprend de ce que chacun produit ou de la réussite de chacun. Donc, c'est un procédé d'interconnexions. »<sup>66</sup> (Tda)*

Chris Figler me confirmait également que le travail à plusieurs s'effectue en communiquant, en visionnant des épisodes, et en discutant pendant les pauses déjeuners. L'avantage est aussi de travailler dans les mêmes locaux et d'avoir ainsi la possibilité de venir toquer à la salle voisine pour voir le travail effectué – sans oublier les progrès techniques et le travail en réseau possible grâce à des logiciels comme Avid :

*« On travaille généralement tous ensemble dans les mêmes lieux, littéralement. Comme si là, c'était ma salle de montage, et là c'était la porte, et je pouvais sortir et parler aux autres monteurs. Et maintenant, avec Avid, et toute la mise en réseau, je peux regarder leur travail s'ils me l'autorisent – on l'autorise toujours généralement 'oui, oui, regarde ce que je fais quand tu veux'. Donc je le ferai, surtout si je commence à monter l'épisode 2 et que l'épisode 1 a déjà été monté ou est près d'être terminé. Je regarderai ce qui a été fait. »<sup>67</sup> (Tda)*

Les monteurs travaillent ainsi en collaboration pour le bien de la série, quand les egos n'entrent pas en ligne de compte. Car en effet, beaucoup des monteurs avec lesquels je me suis entretenue m'ont confié que ce n'était pas toujours chose aisée de travailler avec d'autres

---

<sup>66</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>67</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

monteurs qui n'acceptaient pas et ne trouvaient pas nécessaire le travail d'équipe et dont le « moi » prenait beaucoup de place.

Pour autant, majoritairement, les monteurs s'entendent plutôt bien et coopèrent pour la fabrication de la série sur laquelle ils travaillent, dans le but de créer une unité de style et une narration intelligible. Mais on peut se demander comment, avec plus de trois monteurs sur une même saison, il est possible de garder une unité sur l'ensemble des épisodes et de ne pas percevoir les différents montages.

### 3.5 Pluralité de monteurs, pluralité de montages ?

L'une des tâches les plus importantes pour les monteurs de séries est de tenter de conserver une harmonie et une homogénéité de style au travers des épisodes et du montage épisodique. La clé réside dans la communication avec les autres monteurs, comme évoqué plus haut, mais aussi avec les *showrunners*, comme le spécifie Chris Figler :

*« Ensuite, il faut parler avec les showrunners. Demander 'Comment trouves-tu ce style ? Est-ce que tu veux continuer sur cette lancée ? Est-ce qu'on essaye quelque chose d'autre ?'. Donc, oui, il y a beaucoup de communication entre les monteurs et on se perçoit souvent comme une équipe. On fait partie d'un tout, ce qui est peut-être un peu différent lorsqu'on monte un long métrage. »*<sup>68</sup> (Tda)

Cette équipe de monteurs est précieuse car elle permet d'avoir différents regards sur l'œuvre sérielle ; chacun peut apporter des éléments pour enrichir le style, le propos, les personnages. Cependant, est-ce que multiplier les touches personnelles de chaque monteur ne crée pas une différence de style finalement ? Car si tel est le cas, monter seul pourrait éviter cela et signifierait aussi avoir plus de contrôle sur le montage et sur le style global de la série. Quelle est la place laissée à l'artiste-monteur dans tout ce processus ?

En effet, cette question m'interroge car même si un monteur n'est aujourd'hui pas reconnu comme un auteur, il n'en demeure pas moins un artiste. Il est donc probable qu'il puisse se sentir dépossédé de son travail, puisque ce que l'on attend de lui est de tout faire pour que son montage ne se distingue du montage des autres mais fasse au contraire partie d'un style commun. A ce sujet, Meg Reticker m'exposait son point de vue : « J'ai le sentiment que c'est

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

*toujours la frustration des monteurs, parce qu'ils disent toujours : 'personne ne peut vraiment savoir lequel ou lesquels sont mes épisodes'. Mais, je sais que, d'un autre côté, moi je le sais, et eux aussi. »*<sup>69</sup> (Tda). Elle ajoute :

*« Habituellement, les gens ne savent pas. [...] Beaucoup de monteurs ont différentes forces et faiblesses. [...] Et la série [doit] fonctionner comme un tout. Il faut beaucoup pour que les showrunners ou les créateurs arrivent vraiment à tout rassembler et créer une unité. Prendre les forces et les faiblesses de tous les monteurs pour ne faire qu'un. »*<sup>70</sup> (Tda)

Le montage épisodique est ainsi synonyme de travail collectif, de communication, d'écoute et de création. Il faut être capable de mettre en place divers procédés pour que l'articulation des épisodes entre eux soit fluide, que la narration soit intelligible, afin que les téléspectateurs soient au rendez-vous et ne se désintéressent pas de la série, particulièrement quand il s'agit d'une intrigue policière. Toute l'œuvre sérielle tourne autour de ces procédés qui sont également utiles à un troisième niveau de montage : le montage sériel. Il s'agit de comprendre comment les saisons s'enchaînent, grâce à ce montage, plus long dans le temps, et qui requiert de nouvelles stratégies : déterminer comment terminer la fin d'une saison, quand arrêter une série. Ce montage sériel, en lien avec le montage audiovisuel et épisodique, permet enfin de créer une identité propre à la série.

---

<sup>69</sup> Entretien avec Meg Reticker, monteuse américaine, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>70</sup> *Ibid.*



## CHAPITRE 3

### Le montage sériel, un lien entre les saisons

#### I. Le dénouement d'une saison

##### 1.1 Articulation des saisons

Selon la terminologie des séries télévisées, une série possède plusieurs épisodes qui, une fois assemblés, forment des saisons. Le dictionnaire Larousse définit une saison comme l' « ensemble des épisodes d'une série télévisée, diffusés à intervalles réguliers pendant une période déterminée ». Selon les séries, comme développé dans le chapitre 2, les saisons sont composées d'un certain nombre d'épisodes (de 8 à 25 environ) avec des enjeux narratifs différents.

Des séries construisent leur enjeu narratif sur une saison entière, développant des lignes narratives *feuilletonnantes*. La plupart des séries policières entrent dans cette catégorie, comme celles du corpus, mais d'autres comme *Les Experts (CSI)* ou *Cold Case : Affaires Classées* ne sont pas des feuilletons mais des *procedurals* puisque chaque épisode est bouclé et aucune intrigue principale ne se poursuit d'épisode en épisode. Au contraire, la ligne narrative *feuilletonnante* signifie que l'histoire est racontée en continu, de façon périodique, sur toute une saison, et parfois même sur la totalité de la série. Les histoires des personnages, et notamment leurs évolutions, sont des éléments développés au fur et à mesure sur l'ensemble de la série. Pour les séries policières, l'intrigue naît d'une enquête principale démarrant au début de la saison et se clôturant à la fin de la saison.

Comme nous l'avons vu, *Engrenages* développe des intrigues policières et judiciaires secondaires tout au long des saisons. C'est aussi le cas de la série *Mindhunter* puisque les deux agents du FBI aident des polices locales à résoudre des enquêtes tout en continuant à interroger les plus grands criminels américains. Le spectateur assiste également à la mise en scène du tueur Dennis Rader, alias B.T.K., sous forme de scénettes montées au début et à la fin de chaque épisode durant deux saisons – récit qui ne sera jamais finalisé suite à l'annulation de la série. *Forbrydelsen* n'est pas dans ce cas de figure ; elle présente une seule intrigue policière à laquelle sont mêlés le monde politique et les vies personnelles des personnages. *True Detective*, elle, est considérée comme une anthologie : une série dans laquelle chaque saison raconte une



histoire complète et indépendante des autres avec de nouveaux personnages. Une anthologie est caractérisée par le point commun liant chaque histoire qu'elle propose. Dans *True Detective*, il s'agit d'anciennes enquêtes non résolues ou mal résolues qui, grâce à de nouveaux éléments extérieurs, vont être rouvertes des années plus tard. A chaque saison, tout le casting est renouvelé.

Chaque série policière a ainsi ses propres caractéristiques et est faite de plusieurs saisons construites par la narration et le montage. Ce nouveau type de montage est ce que j'appelle le *montage sériel*, soit l'articulation des saisons les unes par rapport aux autres. Habituellement, les chaînes de télévision diffusent une saison par an. Il faut donc compter presque un an pour engager la production et la post-production d'une nouvelle saison. C'est un long procédé durant lequel il faut, par la narration et le montage, s'assurer que les téléspectateurs seront toujours devant leur télévision l'année suivante. Et aujourd'hui, l'enchaînement de saison en saison passe souvent par l'utilisation de *cliffhangers*.

## 1.2 La question du « cliffhanger »

*Origine.*

Le terme *cliffhanger* est un anglicisme qui définit « une situation dans une histoire, un film, une compétition, etc. qui est très palpitante car on ne peut pas deviner ce qu'il va se produire ensuite, ni savoir immédiatement ce qu'il va se passer ensuite »<sup>71</sup> (tda), selon le Oxford Advanced Learner's Dictionary. Le sens du terme a ensuite été repris pour qualifier un dénouement dramatique et stimulant d'un épisode de série, laissant le public dans le suspense et désireux de ne pas rater le prochain épisode. Le *cliffhanger* « se distingue du suspense (et également de ce pic de tension que l'on désigne comme le climax) par la nature du délai introduit entre les questions et les réponses qui structurent l'intrigue. En effet, pour qu'il y ait un cliffhanger il faut que le suspense soit associé à une interruption du récit »<sup>72</sup>.

Le terme *cliffhanger* doit son origine « à un auteur du XIXe siècle, Thomas Hardy, qui dans son roman *A Pair of Blue Eyes* (*Les Yeux bleus*, 1873), aurait imaginé une scène dont la

---

<sup>71</sup> “A situation in a story, film, competition, etc. that is very exciting because you cannot guess what will happen next, or you do not find out immediately what happens next.”

<sup>72</sup> BARONI Raphaël, « Le cliffhanger : un révélateur des fonctions du récit mimétique », *Cahiers de Narratologie*, 2016, p.2.

*tension dépend d'une situation narrative jusqu'alors inédite* »<sup>73</sup> : celle d'un homme accroché par le bout des doigts à une falaise et incapable de remonter pour se mettre en sécurité.

Son usage s'est ensuite étendu aux séries télévisées. Il était utilisé au sein même des épisodes et plus généralement à la fin de ceux-ci pour donner envie au public de continuer à regarder la série. Le plus célèbre, et celui qui a ouvert la voie, reste celui de la fin de la saison 2 de *Dallas*, lorsque J.R Ewing se fait tirer dessus. Mais, à l'origine, le *cliffhanger* est issu des coupures publicitaires. Il fallait trouver un moyen pour que le spectateur ne change pas de chaîne et continue le programme, même après plus de quatre minutes de publicités. Aujourd'hui, bien que les publicités soient toujours lancées en plein milieu de la diffusion d'un épisode, elles sont beaucoup moins prises en compte dans le montage, en partie par rapport aux évolutions des modes de diffusion. Elles ne nécessitent donc plus vraiment l'insert de *cliffhanger* avant la coupure publicitaire. Cependant, le *cliffhanger* est de nos jours davantage utilisé à la fin des saisons pour permettre aux spectateurs de patienter quelques mois avant la saison prochaine. Il en existe deux sortes différentes : celui centré sur l'action et celui centré sur les sentiments.

#### *Deux types de cliffhanger.*

Selon les personnes qui travaillent sur les séries, et notamment les monteurs, il existe deux types de *cliffhanger* : celui d'action, où quelque chose de grave est sur le point de se produire et met fin à la saison sans que l'on sache ce qui va réellement se passer, et celui d'émotion, où l'on apprend quelque chose que l'on ignorait jusqu'alors sur un personnage. Peggy Koretzky me parlait du premier type de *cliffhanger* lors de notre entretien :

*« Il y a ceux qui marchent et ceux qui font dire au spectateur 'oh non, encore ça, encore ce genre de trucs, mais non ils ne vont pas nous le faire ça !'. Donc, il faut qu'on soit plus surpris que de simplement se dire 'mais non !' Mais parfois, le cliffhanger attendu marche aussi. [...] On l'a pimenté au montage en volant des éléments du début de l'épisode suivant et c'est vraiment l'astuce basique 'Va-t-elle arriver à déjouer la bombe ?'. Voilà, on est face à un démineur et il y a quelqu'un derrière la porte qui risque d'exploser, et paf, le montage coupe là et c'est la fin de l'épisode. Évidemment c'était attendu mais, en même temps, ça*

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.1.

*a marché et j'ai eu de nombreux messages de gens qui me disaient 'comment tu as pu me faire ça ?!' Donc ça marche encore. »<sup>74</sup>*

Ce type de *cliffhanger*-action a beaucoup été utilisé et l'est encore aujourd'hui, principalement à des fins commerciales. De nombreuses séries policières ou de thrillers l'utilisent très – voire trop ? – fréquemment et cherchent à avoir un maximum d'audience pour un maximum de revenus. La série d'aventures *Lost : les disparus*, les séries d'espionnage *Alias* et *24h Chrono* ou encore la série thriller *La casa de papel*, sont des exemples de séries qui ont énormément utilisé l'outil du *cliffhanger*. Ce ne sont pas pour autant de mauvaises séries télévisées, mais l'accumulation de rebondissements narratifs, bien qu'ils aient longtemps fonctionnés, ont fini par lasser le public. Chris Figler évoque lui aussi ce genre de *cliffhanger* et le met en parallèle avec une autre manière de faire, davantage basée sur les émotions :

*« Personnellement, je les aime un peu [les cliffhangers, Ndlr]. Je pense qu'ils sont totalement utilisés à outrance. Un cliffhanger, très bien fait et peu utilisé, ou avec parcimonie, peut être intéressant, engageant. Mais, particulièrement à la télévision américaine, l'abus des cliffhangers est frustrant. [...] Je pense que les cliffhangers basés sur l'intrigue sont utilisés outre mesure, mais il peut y avoir des séries où, à la fin, il y a un moment révélateur pour un personnage. Quelque chose se produit. Un moment émotionnel. Ils peuvent être utilisés de la même manière. J'aime beaucoup les séries qui utilisent ce genre-là. »<sup>75</sup> (Tda)*

Dans le processus de création, il est important de se demander ce qu'il est possible de mettre en place pour fidéliser le spectateur et pour que toutes les personnes qui suivent la série continuent de discuter des épisodes après diffusion. Pour réussir cette manœuvre, les monteurs jouent sur la frustration programmée du public. Le but est de maintenir le sentiment d'impatience, le plus longtemps possible. Mais le public est très exigeant et le *cliffhanger* peut être perçu comme un stéréotype narratif usé. Certains monteurs, à l'instar de Meg Reticker, le voient comme tel, mais aussi comme un outil : *« J'ai des sentiments partagés. Je veux dire, ça semble un peu ringard, et peut-être un peu comme un outil. Mais d'un autre côté, on veut que*

---

<sup>74</sup> Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse franco-anglaise, le 02 février 2022. Voir annexe n°4.

<sup>75</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

*les gens regardent la série.* »<sup>76</sup> (Tda). L'utilisation de cet outil permet de renouveler le récit et de laisser le spectateur avec de nouvelles interrogations ; un avis que partage Byron Smith :

*« Généralement, c'est ce qui va permettre de faire revenir le spectateur et lui donner envie de rester impliqué et intéressé par l'épisode. Donc, les cliffhangers, c'est quand la saison se termine avec une nouvelle question, plutôt que de donner les réponses toutes cuites et de mâcher le travail. Parce qu'à ce moment-là, le spectateur est moins enclin à revenir. Donc c'est ça l'invention du cliffhanger ; c'est volontairement frustrant pour les spectateurs. Pour les garder intéressés, les faire parler [de la série]. C'est un outil. »*<sup>77</sup> (Tda)

Cet outil, pour être crédible et plaire aux spectateurs, doit être savamment utilisé. La coupure inhérente au *cliffhanger* est révélatrice de la fonction profonde du récit. C'est un réservoir de possibilités narratives qui peut garantir le plaisir du téléspectateur. La narration va souvent plus loin et explicite les incertitudes du récit en formulant des questions qui trouveront réponse plus tard dans l'histoire. On retrouve ce procédé du *cliffhanger* dans la quasi-totalité des séries y compris celles du corpus.

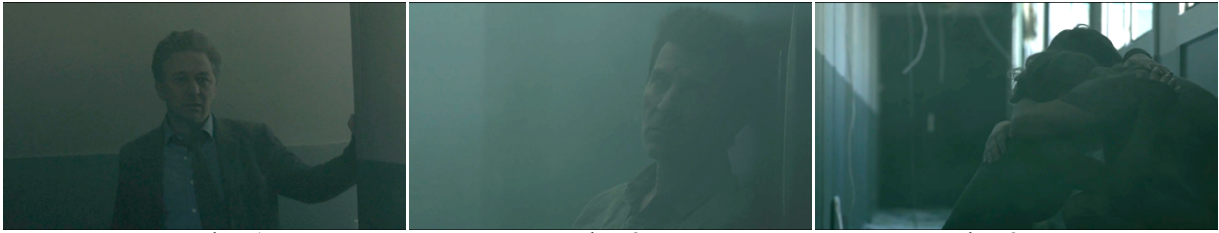
#### *Les cliffhangers dans les séries du corpus.*

Les monteurs d'*Engrenages* l'ont parfois mis en œuvre à la fin de certaines saisons, dont la saison 4. Dans le dernier épisode de cette saison, tous les policiers principaux et l'avocate sont au commissariat mais une bombe a été cachée. Alors que l'on pourrait s'attendre à ce que l'épisode se termine sur un plan de Sami, policier qui tente de désamorcer la bombe, sans savoir s'il va y arriver ou non, le *cliffhanger* ne réside pas à ce moment-là. La bombe explose belle et bien avant la fin et provoque de gros dégâts. On voit qu'elle explose au visage de Sami et propulse Tintin contre un mur. Laure et Gilou arrivent en courant pour voir ce qu'il s'est passé. Tintin est vaseux mais vivant. Gilou retient Laure qui veut aller voir si Sami est en vie. L'épisode se termine avec un plan du commissaire Herville qui regarde dans la pièce où se trouvait Sami avec la bombe (plan 1) – mais le spectateur ne voit que le regard d'Herville – puis un plan de Tintin (plan 2) et enfin un dernier plan sur Laure, dans les bras de Gilles, en pleurs (plan 3).

---

<sup>76</sup> Entretien avec Meg Reticker, monteuse américaine, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>77</sup> Entretien avec Byron Smith, monteur américain, le 27 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.



Plan 1

Plan 2

Plan 3

Vu l'impact de la bombe, il paraît peu probable que Sami soit en vie. Pour autant, les monteurs ont décidé de ne pas nous donner cette information. Le spectateur est donc laissé avec de nombreuses interrogations : comment les personnages vont-ils se remettre de tant de dégâts ? Sami est-il réellement mort ? Si oui, quels vont être les impacts de cette tragédie sur les autres ? La série *Engrenages* n'utilise pas toujours de *cliffhangers* mais quand elle en fait usage, elle ne le fait pas de manière attendue ou mercantile mais plutôt de façon surprenante. Dans cet exemple, le *cliffhanger* ne repose pas sur l'évènement (explosion de la bombe), mais sur ses conséquences.

Pour la fin de sa saison 2, les monteurs de *Mindhunter* ont eux aussi eu recours à un *cliffhanger*. On retrouve Dennis Rader, ou B.T.K., le tueur dont on a des flashes depuis la saison 1, habillé en femme (plan 1). On découvre sur le lit, les cartes d'identité de toutes ses victimes ainsi que des objets leur appartenant (plan 2). Puis, il s'agenouille et se passe une corde au cou, elle-même attachée à une poignée de porte (plan 3). Il commence à tirer dessus et l'épisode s'arrête (plan 4).



Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4

Malheureusement, après ces plans, la série s'arrête aussi. Ce *cliffhanger* est très puissant puisque le spectateur ne sait pas ce qu'il adviendra de ce tueur, ni des deux personnages principaux. Faute d'audience, la série est annulée malgré la fin à suspense sur laquelle elle se termine. Pour en savoir plus, il faudra que le spectateur aille se renseigner sur les histoires vraies dont la série est issue. On note ainsi que malgré la force des fins à suspense, cela ne suffit pas à redonner vie à toute une série.

*Forbrydelsen* a encore une approche différente du *cliffhanger*. Ce procédé fait partie du style de la série. Il est utilisé à la fin de chaque épisode. Steen Schapiro en témoigne lors de notre entretien : « *On avait construit un style avec, à chaque fin, un cliffhanger où on pouvait progressivement et lentement voir tous les personnages. Il y avait un style cinématographique.* »<sup>78</sup> (Tda). Il ajoute :

*“J’aime [les cliffhangers]. J’aime construire le suspense. J’adore ça même. Forbrydelsen était très, très spécifique là-dessus, elle avait un style spécifique. On savait que, quand ce morceau spécifique de musique démarrait, quand la caméra commençait à suivre les personnages, l’épisode allait se terminer. Maintenant, toutes les lignes narratives sont présentées. Donc, on a quatre ou cinq cliffhangers en même temps.”* (Tda)<sup>79</sup>

Tout au long de la série, les monteurs – en accord avec le *showrunner* – ont décidé de mettre en place un *cliffhanger* à la fin de chaque épisode, celui-ci étant marqué par l'arrivée d'une musique, toujours la même, et d'un mouvement de caméra qui se rapproche des personnages. La même méthode est utilisée sur une autre série européenne : *Gomorra*. Ce procédé permet au spectateur d'anticiper la fin de l'épisode, et d'avoir une sorte d'état des lieux de la situation à l'instant T, faisant ressortir la tension et le trouble de chaque fil narratif. On sait que la situation peut basculer à tout moment. Le *cliffhanger* n'est ainsi pas utilisé comme simple outil d'attraction d'audience mais il est bel et bien réfléchi et mis en place car il a du sens.

D'ailleurs, les fins des saisons 1 et 2 de *Forbrydelsen* n'ont pas de fin à suspense ; les deux épisodes finaux se terminent de la même manière. La saison 1 finit avec un plan de Sarah Lund, l'enquêtrice, qui réfléchit puis un plan de la tombe de Nanna (plan 1), et la saison 2 avec

---

<sup>78</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>79</sup> *Ibid.*

un plan similaire de Sarah Lund qui réfléchit puis la photo d'Ulrik, le coupable, en train de brûler (plan 2). A l'inverse, la saison 3, alors qu'il s'agit de la dernière, se termine avec une fin à suspense : Sarah Lund s'en va à bord d'un avion après avoir tué de sang-froid un homme – un monstre, certes, mais un homme tout de même et sans légitime défense. Elle s'enfuit donc à bord de cet avion et regarde une photo de sa famille sur son téléphone. On voit son visage, impassible, puis le dernier plan est un plan de l'avion qui s'éloigne (plan 3 & 4).



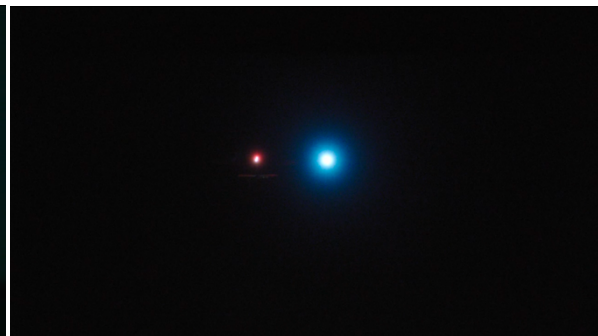
Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4

Contrairement aux deux saisons précédentes, cette fin est une fin à suspense car le spectateur a envie de savoir ce qu'il va advenir de l'enquêtrice. Elle vient de retrouver son amour d'enfance, elle laisse un fils qui vient d'avoir un enfant derrière elle. On ne pourrait imaginer que la narration s'arrête là. Et pourtant, la série est terminée. Et cette fin était prévue par le créateur. Søren Sveistrup a ainsi décidé, avec les monteurs, de mettre en place une fin à suspense pour la dernière saison de la série, mais pas pour les deux saisons précédentes. En revanche, des fins à suspense sont utilisées pour la fin de chaque épisode. Ici, le choix du *cliffhanger* n'est pas seulement mis en place pour attirer le public ; il prend un autre sens, plus narratif.

En revanche, dans *True Detective*, l'enchaînement des saisons n'est jamais caractérisé par l'utilisation de *cliffhangers* puisqu'à la fin de chaque saison, l'intrigue est résolue et on ne reverra jamais les personnages.

L'usage du *cliffhanger* varie ainsi d'une série à l'autre et depuis des années, il évolue.

*Le tournant du cliffhanger.*

L'utilisation du *cliffhanger* et son but sont donc différents selon les monteurs et les séries. Certains l'utilisent peut-être trop et à des fins commerciales mais cet usage n'est pourtant pas ce qui le définit. Les monteurs que j'ai interviewés s'accordent d'ailleurs à dire que la manière d'aborder cet élément de montage sériel, d'enchaînement entre les saisons, est en train de changer. A ce propos, Steen Schapiro m'expliquait :

*« Je pense que ça a un peu changé. Je pense que ce que l'on a fait sur Forbrydelsen était très spécifique. C'était très crime noir, à sensation, thriller. Et on voulait que le mystère continue. Je pense qu'avec toutes les séries et toute l'évolution qu'ont connue les séries télévisées depuis, et les séries en streaming, évidemment, c'est pour ça que beaucoup de bonnes séries sont faites. Pour des histoires comme Mad Men, pas besoin de cliffhanger spécifique car tout est déjà très dangereux. Il faut un cliffhanger émotionnel ou dramatique qui dit 'Oh, je suis déçu.' Et boom. Ou 'Je veux faire ceci. Oh, ça n'a pas marché.' Et boom. Donc, c'est une manière de narrer très différente. On peut faire les deux, je n'ai pas de préférence. J'aime le côté sombre du thriller, mais j'apprécie aussi beaucoup la profondeur du drame. »<sup>80</sup> (Tda)*

Quel que soit le type de *cliffhanger* utilisé, s'il est bien amené et choisi, il peut apporter beaucoup à la narration. Sa seule utilité n'est pas de vendre, bien qu'il soit toujours parfois utilisé comme tel. Une fin ouverte destinée à créer une forte attente, un récit qui s'achève avant son dénouement, à un point crucial de l'intrigue, quitte à laisser un personnage dans une situation difficile, voire périlleuse, est une technique narrative et de montage qui permet de plonger le spectateur dans un état de rupture et de frustration planifié. C'est un « désir cognitif », un pouvoir d'attraction, qui ouvre un champ des possibles à l'imagination.

Cette méthode permet de fidéliser les spectateurs ; et cette fidélisation fait le succès des séries, ce qui facilite la création de nouvelles saisons. On peut ainsi raconter de nouvelles histoires, continuer de faire vivre les personnages. Puis, les saisons s'enchaînent et les années passent, mais une question demeure : comment savoir quand il faut s'arrêter ?

---

<sup>80</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.



## II. Quand arrêter une série ?

« *Intrinsèquement, la sérialité met en place les conditions d'une abondance expressive de terminaison de son récit : fin d'un épisode, terme d'une saison, arrêt de la série.* »<sup>81</sup> C'est maintenant cette ultime fin de série qui nous intéresse. Le nombre de saisons varie énormément d'une série à l'autre, même pour un seul genre. Pour les séries policières par exemple, une série peut ne contenir qu'une seule saison – sans être une mini-série – comme *Alcatraz*, série créée par Elizabeth Sarnoff en 2012, ou alors 21 saisons comme *New-York, Police Judiciaire (Law and Order)*, série de Dick Wolf datant de 1990 et toujours en cours de production. L'arrêt définitif d'une série peut être lié à une multitude de facteurs. « *La fiction sérielle suggère que les fins combinent deux exigences : une logique interne propre à l'histoire racontée et une logique de contraintes externes liées à l'industrie télévisuelle.* »<sup>82</sup> L'un des premiers facteurs, plutôt lié à la contrainte de diffusion télévisuelle est le manque d'audience.

### 2.1 Perte d'audience

Chaque matin, les chaînes télévisées attendent les audiences de la veille, mesurées, en France, par l'audimat et, aux États-Unis, par l'indice Nielsen. Ce chiffre, qui semble banal, est en réalité très important pour les chaînes, mais aussi pour les programmes qu'elles diffusent. L'audience est l'un des indicateurs retenus qui permet de fixer le prix des espaces que la chaîne propose aux annonceurs. Ainsi, si un programme fonctionne correctement, la valeur de la chaîne et de l'espace proposé augmente. À l'inverse, si le programme est médiocre, la valeur va baisser. Tout ce procédé régit donc la durée de vie sur le petit écran de beaucoup de programmes, dont les séries télévisées. En cas d'audiences insuffisantes, la chaîne peut décider de déprogrammer une série pour la remplacer par une autre série ou émission, plus rentable, aussi bien en termes de nombre de téléspectateurs que de visionnage de publicités, qui reste leur principale source de revenus. C'est ainsi que plusieurs séries se sont vu annulées du jour au lendemain, sans réelle conclusion – au détriment du téléspectateur fidèle et accroché à l'histoire. Parfois même, des séries ont été annulées alors que la saison précédente se terminait sur un suspense. C'est ainsi qu'une série très intéressante

---

<sup>81</sup> CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes. Les fins dans une série pour les jeunes : *Gossip Girl* », S. & R., no 39, printemps 2015, p. 121.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.123.

comme *Hannibal*, créée par Thomas Harris et Bryan Fuller, sortie en 2013, avec Mads Mikkelsen dans le rôle principal, a été arrêtée après trois saisons. *Dexter*, autre série policière passionnante, créée en 2006 par James Manos Jr., a connu le même destin funèbre : la série, après huit saisons, a été annulée, faute d'audience. La fin a ainsi été bâclée. Mais les fans de la série n'ont pas cessé depuis 2013 de critiquer cette fin de série. C'est ainsi qu'en 2021, un *revival* de la série originale est créé : la mini-série *Dexter : New Blood*, afin de mieux clore la série. Il est ainsi possible de voir sa série préférée se renouveler ou obtenir une saison supplémentaire mais, pour cela, il faut une fan-base plutôt solide. Sinon, la perte d'audience est le plus souvent signe de mort de la série.

Les équipes Netflix ont le même raisonnement : l'audience est-elle suffisante pour justifier le coût de la série ? Si ce n'est pas le cas, aussi intéressant soit le propos de la série, elle sera annulée. C'est ainsi que *Mindhunter*, série en partie réalisée et produite par David Fincher, a été prématurément arrêtée. La série était, au départ, prévue pour sept saisons, mais elle n'a pas rapporté suffisamment de revenus. Elle coûtait trop cher pour le nombre de téléspectateurs qu'elle réunissait. Pourtant, David Fincher a indiqué lors d'une interview qu'il ne serait pas contre continuer l'aventure, mais qu'il ne pouvait pas produire une troisième saison pour moins cher que la deuxième. Alors, bien que l'espoir de voir fleurir une saison 3 ne soit pas complètement impossible, elle n'est en tout cas, à ce jour, pas d'actualité.

Si la baisse d'audience signe la plupart du temps l'arrêt de mort d'une série, ce n'est pas le seul motif pour arrêter une série. En effet, d'autres éléments sont à prendre en compte. Cette décision est parfois prise à un moment où la narration et l'intrigue sont abouties ou pour éviter que le récit s'essouffle.

## **2.2 Quand l'histoire arrive à terme**

Des *showrunners*, créateurs ou producteurs peuvent prendre la décision, ensemble, d'arrêter une série télévisée car ils ont le sentiment d'être arrivés au bout de la narration. Cette décision semble être la plus juste pour le récit et pour les personnages qui font partie de cette histoire. Elle n'est pas aisée à prendre car il faut avoir la capacité de se focaliser sur les besoins de la narration et non sur le succès que peut rencontrer la série.

Selon Steen Schapiro, décider d'arrêter une série, « *c'est très nettement une décision créative* »<sup>83</sup> (Tda). C'est d'ailleurs ce qu'il s'est produit pour *Forbrydelsen*. Après trois saisons, alors que le créateur et scénariste Søren Sveistrup aurait pu continuer l'histoire de Sarah Lund, il a décidé de s'arrêter. La narration était conçue comme une trilogie et avait atteint sa conclusion. Dans une interview donnée au journal *The Guardian* en 2012<sup>84</sup>, il explique sa démarche. Il dit : « *Je veux que le dernier chapitre soit aussi bon que les autres. Il y a beaucoup de mauvaises choses en télévision et je ne voulais pas devenir une de ces séries qui ne marchent plus.* »<sup>85</sup> (Tda).

Cette décision d'arrêter une série, qui peut être difficile à prendre, permet toutefois d'éviter la redondance des intrigues qui deviennent moins subtiles et parfois principalement axées sur les vies sentimentales des personnages. Cette répétition narrative peut provoquer une lassitude chez le spectateur, qui ne trouvera plus de plaisir à regarder la série. Byron Smith pense lui aussi qu'une série devrait s'arrêter une fois l'histoire arrivée à terme :

*« C'est quand l'histoire a été racontée, quand elle a atteint la durée de vie de son thème. Parce qu'une fin, c'est comme quitter une fête au bon moment plutôt que d'abuser de l'hospitalité des gens. Et généralement, c'est une autre décision guidée par l'argent, souvent, plutôt que par la manière conventionnelle d'avoir raconté une histoire, et de l'avoir bien fait, comme un bon auteur. [...] On devrait être capable de quitter la fête quand on réussit à amener une histoire à son comble. »*<sup>86</sup> (Tda)

Dans une série télévisée, il faut être capable de se renouveler. L'évolution, aussi bien de l'intrigue que des personnages, est très importante mais il ne faut pas tomber dans l'excès, quel qu'il soit. Ce peut être l'envie de ne pas lasser le public qui conduit à innover, la peur de réitérer certaines intrigues. Seulement, l'excès d'innovation peut être préjudiciable, au risque de perdre ce qui fait l'essence de la série, son identité narrative et esthétique. Les *showrunners*, avec les scénaristes et les monteurs, sont ainsi en constante recherche d'un équilibre : celui qui consiste à ne pas lasser le spectateur et à ne pas dénaturer le style de la série pour autant.

---

<sup>83</sup> Entretien avec Steen Schapiro, monteur danois, le 15 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>84</sup> <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/nov/06/sofie-grabol-the-killing>

<sup>85</sup> « *I want the last chapter to be as good as the others. There's a lot of bad stuff on television, and I didn't want to become one of the shows that are not working.* »

<sup>86</sup> Entretien avec Byron Smith, monteur américain, le 27 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

Le style de la série dépend en grande partie de l'intrigue, point important dans le développement des épisodes, mais aussi des personnages. Une fois que l'histoire arrive à terme et que tous les personnages ont connu une évolution, ont vécu des choses, il est temps, selon Chris Figler, d'arrêter la série – même si cette décision ne lui revient pas directement :

*« Les personnes qui financent les séries, celles qui les fabriquent, les écrivent et les créent sont celles qui doivent prendre cette décision. Moi, personnellement, quand une histoire a été racontée, quand on connaît les personnages, quand on a vécu une expérience et que tous les personnages ont connu des changements narratifs émotionnels, alors c'est assez. »<sup>87</sup> (Tda)*

Pour prendre la décision de continuer ou d'arrêter une série, il y a plusieurs éléments à prendre en compte. Les chaînes de diffusion et producteurs parlent en termes d'audience et d'argent ; les *showrunners*, monteurs, scénaristes, et tout autre personne dans la création, en termes de narration ; les spectateurs, en termes de plaisir. Ce sont tout autant d'éléments à prendre en compte. Souvent, les histoires des séries progressent autour d'intrigues sinueuses, pleines de péripéties qui en repoussent sans cesse la fin. Mais, malgré de bonnes intrigues et un public au rendez-vous, si la série devient trop longue, avec le temps, les téléspectateurs n'ont plus le temps ni l'envie de continuer à la regarder.

La série joue sur le principe de fidélisation et de dépendance de l'objet sériel. C'est une passion qui unit un spectateur à sa série préférée mais cette passion peut se déliter. Une série doit ainsi tenter de se renouveler, sans s'essouffler, sans perdre la saveur initiale de l'œuvre mais sans pour autant continuer indéfiniment.

### **2.3 Syndrome de la saison en trop**

Il existe un autre problème lié à la fin d'une série : ce que j'appelle le syndrome de la ou des saison(s) en trop. Lorsqu'une série fonctionne bien, les chaînes de diffusion la renouvellent, les producteurs investissent de nouveau, les scénaristes inventent de nouvelles intrigues. Et ce, à n'en plus finir. Tant que l'audience est au rendez-vous et qu'il y a l'argent pour faire de nouvelles saisons, les producteurs, scénaristes et diffuseurs perpétuent la série.

---

<sup>87</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

Or, l'histoire d'une série, aussi intéressante soit-elle, ne peut pas être développée à l'infini sans perdre de son charme. Peggy Koretzky me parlait de cela en évoquant *Engrenages* :

*« Tu t'essouffles à raconter les mêmes choses, parce qu'il y a les mêmes choses qui reviennent. [...] donc il y a un moment où, et ça c'est se mettre d'accord avec le diffuseur, il faut se dire 'allez on pousse, on pousse, on pousse parce qu'elle a quand même bien marché encore cette dernière saison, allez on en refait encore une, mais là, il faut qu'on s'arrête parce que ça suffit. »<sup>88</sup>*

Elle ajoute :

*« Engrenages, je pense qu'il y a eu un moment où... il ne faut pas non plus jouer avec la lassitude des spectateurs ou téléspectateurs. Ils se sont tous dit il y a un moment où il va falloir que ça s'arrête. Et puis surtout les acteurs, ils sont pris sur d'autres choses, peut-être de moins en moins disponibles. »<sup>89</sup>*

En effet, les acteurs ne sont pas toujours disponibles ou n'ont pas nécessairement envie de continuer à endosser un rôle qu'ils portent depuis déjà cinq ou six ans. Pour les chaînes, bien sûr, la tentation est grande de reproduire pendant huit saisons ce qui a cartonné pendant les six premières. Mais nombreuses sont les séries qui n'ont pas su s'arrêter à temps, avant de perdre en qualité et en originalité.

Emmanuèle Labbé, qui a monté *Engrenages* avec Peggy Koretzky, s'accorde à dire qu'il serait temps que la série se termine. Toutefois, elle précise que c'est une décision qui appartient au scénariste et se prend par rapport aux personnages :

*« Il y a un moment, faut savoir s'arrêter. Chacun a sa façon – là je parle du créateur de la série, du scénariste – chacun a sa façon d'arrêter ses personnages, donc, il n'y a pas vraiment de règles. Si on regarde toutes les fins, policières ou pas, toutes les dernières saisons et derniers épisodes, il y en a des très ratés, puis il y en a des formidables qui arrivent à conclure chaque personnage. En fait,*

---

<sup>88</sup> Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse franco-anglaise, le 02 février 2022. Voir annexe n°4.

<sup>89</sup> *Ibid.*

*c'est surtout ça. C'est surtout autour des personnages quand même, plus que d'une intrigue principale. »*<sup>90</sup>

*Engrenages* a connu huit saisons et, bien que l'audience soit toujours au rendez-vous, l'intrigue commence à s'essouffler. Les acteurs ne sont plus tous disponibles et il est dommage, de ce fait, de les faire disparaître de la narration. Aujourd'hui, une neuvième saison n'est pas confirmée mais elle a été envisagée. Les monteurs ne sont pas véritablement enthousiastes à cette idée. Ni les acteurs, dont Caroline Proust, alias commandante Laure Berthaud, qui ne participera pas à cette saison si elle voit le jour. Dans une interview vidéo donnée à *Première*<sup>91</sup>, elle dit : « *Je suis très contente que ce soit terminé. Toutes les bonnes choses ont une fin, il ne fallait pas faire la saison de trop ! J'avais peur de commencer à m'ennuyer. Je trouvais qu'on avait fait le tour du personnage. Donc je crois que c'était vraiment le bon moment.* ». A voir si le syndrome de la saison de trop frappera une nouvelle fois... ou pas.

Ainsi, un monteur, bien que la décision de fin ne lui revienne pas, se range généralement du côté de la narration et des personnages, c'est-à-dire qu'il va davantage évaluer la nécessité d'une nouvelle saison en se demandant si les personnages sont arrivés au bout de leur quête, si le récit est abouti ou non. Lorsque c'est le cas et que la série se termine, il est alors temps de monter l'épisode final et de clôturer le récit.

## **2.4 Monter un *Séries Finale***<sup>92</sup>

Il arrive parfois que des monteurs ne continuent pas l'aventure de la série, alors qu'une nouvelle saison est commandée. Le monteur peut très bien s'entendre avec son équipe, aimer le concept de la série mais ne pas vouloir continuer car il recherche autre chose ou parce qu'il a le sentiment d'être arrivé au bout. Meg Reticker a évoqué ce tiraillement que peut connaître un monteur face au renouvellement d'une série :

*“C'est vraiment difficile parce que, étrangement, on veut être mis au défi en tant que monteur. On ne veut pas toujours monter la même matière, et pourtant, parfois, on tombe dans le piège. Enfin, pas un piège, mais on aime vraiment les personnes avec qui on travaille, et on aime l'histoire, on trouve que la série est*

---

<sup>90</sup> Entretien avec Emmanuèle Labbé, monteuse française, le 25 janvier 2022. Voir annexe n°4.

<sup>91</sup> <https://dai.ly/x825ixs>

<sup>92</sup> Épisode final d'une série.

*originale. Et puis parfois on se dit 'oui mais j'ai besoin d'aller de l'avant. »<sup>93</sup>*  
(Tda)

Décider d'arrêter définitivement une série est difficile pour tous ceux qui interviennent sur la série en question. Mais une fois la décision prise, si ce n'est pas de manière intempestive, il faut s'appliquer à clôturer l'intrigue et dire adieu aux personnages, ce qui passe en partie par l'épisode final.

L'épisode final, ou *Series Finale* en anglais, est l'ultime épisode de la série. Il est très important car il constitue l'aboutissement des années précédentes et clôture toute l'intrigue. On peut ainsi se demander, en ce qui concerne le montage de ce dernier épisode, quels sont les enjeux et comment ils sont abordés. On pourrait penser que les enjeux sont immenses et que le monteur qui doit effectuer cette tâche a une pression énorme. Mais, en réalité, ce n'est pas le cas. Selon les monteurs interviewés, monter un épisode final n'est pas si compliqué que cela car, bien qu'il faille donner une fin adéquate à la série et aux personnages, il ne faut pas utiliser de stratégies pour faire revenir le spectateur, ni lui donner envie de continuer. C'est ce dont me parlait Chris Figler lors de notre entretien :

*« La plupart des gens savent qu'il s'agit de l'épisode final, et ils sont davantage concentrés, et on n'est plus aussi inquiets de savoir s'ils vont revenir ou non. C'est davantage orienté vers ce qu'on va laisser au spectateur, sur ce que sera leur expérience sur la saison entière, sur la série entière. Et on peut supposer que si les gens regardent l'épisode final, c'est qu'ils ont regardé la série entière. Ils savent ce qu'il se passe et ils veulent savoir comment cela va se finir et ce qu'il va se passer. Et je pense qu'on a un peu plus de temps. Ils donnent généralement plus de temps pour l'épisode final, pour le premier et le dernier épisode, même sur des séries qui ont des contraintes de temps, ils les modulent pour l'épisode final. Pour qu'il puisse dépasser le temps imparti. »<sup>94</sup> (Tda)*

Pour arriver à la résolution de l'intrigue au dernier épisode, il y a tout un processus mis en place au fur et à mesure des épisodes, particulièrement lors de la saison finale. Tout ne se

---

<sup>93</sup> Entretien avec Meg Reticker, monteuse américaine, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

<sup>94</sup> Entretien avec Chris Figler, monteur américain, le 24 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.

produit donc pas dans le dernier épisode, mais plutôt tout au long de l'ultime saison et surtout dans les deux épisodes précédant le final. C'est le sentiment que partage Meg Reticker : « *En fait, selon moi, c'est l'épisode d'avant qui est le meilleur. C'est l'avant dernier. Beaucoup de monteurs parlent de cela, de vouloir monter un épisode final mais parfois celui avant le dernier est meilleur. C'est mieux. Il en dit plus sur la série.* » (Tda). L'ultime épisode d'une série est important, mais lié à tous ceux qui le précèdent. A lui seul, il ne suffirait pas à achever la narration et à relâcher une pression qui a été construite tout au long des épisodes précédents. A ce propos, Byron fait une métaphore :

*« L'épisode final est plutôt simple car il est généralement très guidé par l'intrigue. Et l'avant-dernier épisode, juste avant, se concentre sur la construction du suspense et il est, le plus souvent, guidé par les personnages. De bien des manières et à maintes reprises, j'ai apprécié les deux épisodes avant le final, parce qu'il s'agit de remplir et de mettre autant d'air que possible dans le ballon et d'essayer de gonfler et de créer autant de suspense que possible. Après cela, l'épisode final est un grand bol d'air frais. »<sup>95</sup> (Tda)*

Le terme *Series Finale* est souvent utilisé lorsqu'une chaîne télévisée a planifié la fin d'une série ou qu'elle a annoncé à l'avance qu'elle serait annulée après cette saison-là. Cet épisode est souvent puissant, riche en révélations, en action, et est hautement plébiscité par les créateurs de la série, les fans, ou encore les producteurs. Il clôture les trois formes de montage évoqués dans cette étude : le montage audiovisuel (plan par plan au sein d'un seul épisode), le montage épisodique (articulation des épisodes) et le montage sériel (liaison des saisons). Ensemble, ces trois montages forment l'identité de la série qu'ils composent.

### **III. Une identité spécifique à chaque série**

Le montage audiovisuel est l'action de couper, de découper, d'articuler et de lier les images les unes avec les autres dans le but de recréer une narration en y insufflant un rythme, des choix esthétiques, de focalisation, etc. Dans le domaine des séries télévisées, il s'opère au sein de chaque épisode. Toutefois, plusieurs autres niveaux spécifiques de montage existent

---

<sup>95</sup> Entretien avec Byron Smith, monteur américain, le 27 janvier 2022. Version originale en annexe n°4.



dans une œuvre sérielle : celui qui forme l'enchaînement d'épisodes, le montage épisodique, et celui qui donne la succession de saisons, le montage sériel. La combinaison des trois « *donne son identité spécifique à la série, et compose ce que l'on pourrait appeler son image du temps* »<sup>96</sup>.

On considère cette *image du temps* comme l'une des caractéristiques principales d'une série, qu'il est important d'examiner par le prisme de ces trois montages. Chacun va exercer une influence et modifier les effets de l'autre. « *L'image du temps propre à une série donnée résulte de la valorisation du premier montage de la série, celui qui produit épisodes et saisons, par l'invention narrative et esthétique qui ordonne le déroulement des épisodes.* »<sup>97</sup> Cette *image du temps*, propre à chaque série, se construit donc au regard de ces trois montages dont les spécificités varient d'une série à l'autre, qu'elles soient du même genre ou non. Elle représente la formule de la série, ce qui lui permet d'étendre son univers fictionnel, et donne une raison narrative au découpage sériel. Par principe ou contrainte de diffusion, le temps réel est transformé en temps diégétique, créant de nombreux éléments qui construisent l'identité de la série.

En fonction de ces facteurs, chaque série du corpus, toutes issues du genre policier, a son identité spécifique qu'il est intéressant d'analyser et de comparer.

### **3.1 *Forbrydelsen***

Prenons le cas de *Forbrydelsen*. Le principe de la saison semble, à première vue, assez simple et similaire à celui d'autres séries policières. Sur chaque saison, une enquête est menée par la police, à laquelle sont mêlées la politique et les familles des victimes, tout cela dans un jeu de pouvoir complexe. D'ailleurs, le titre *Forbrydelsen* signifie « le crime » en français. Dès le titre, l'ambiance est donnée. Pourtant, l'association des trois niveaux de montage va préciser et caractériser l'identité de cette série.

Le montage épisodique nous montre que le temps de la narration est particulier. Chaque épisode représente un jour d'investigation. Le temps narratif est donc différent du temps historique, de la réalité, et pour le spectateur, chaque épisode est un jour de progression dans l'enquête. Le montage épisodique nous informe également que, comme dans chaque série policière, une enquête démarre et elle sera nécessairement résolue à la fin, grâce aux capacités

---

<sup>96</sup> ESQUENAZI Jean-Pierre, « Série télévisée et image du temps », art. cité, p. 122.

<sup>97</sup> *Ibid.*

et qualités d'enquêtrice de la détective. L'*image du temps* présentée par le montage épisodique est ainsi celle d'un mouvement vers un but dont l'atteinte est certaine puisque l'on sait que chaque saison commence par la découverte d'un cadavre ou l'annonce d'une disparition et finit par l'arrestation ou le meurtre du coupable. Chaque montage épisodique correspond à un découpage narratif particulier, ce qui lui donne une consistance particulière. Ici, tous les épisodes s'achèvent systématiquement sur une révélation ou un état des lieux de la situation matérielle et émotionnelle des personnages. La même musique démarre et le montage va mettre en avant tous les personnages, laissant le temps à la caméra de se rapprocher d'eux pour véhiculer des émotions, semer le trouble, émettre des doutes et faire réfléchir. Tout ce procédé entraîne des remises en cause de la narration autant que de nouvelles voies à explorer.

Le montage sériel réside à un tout autre niveau. L'enjeu de l'enchaînement des saisons ne figure pas sur les enquêtes puisque les victimes et les politiques qui y sont mêlés changent. L'articulation des saisons se construit autour d'un seul personnage : l'enquêtrice Sarah Lund. Bien qu'elle ne mène pas les enquêtes seule, elle change de coéquipier à chaque saison et elle est le seul personnage pilier qui relie les trois saisons. Sa personnalité, bien particulière, imprègne les saisons et influe sur les enquêtes. Solitaire, obsessionnelle, instable, elle fait des fixations et peut mettre les autres en danger autour d'elle – l'un de ses coéquipiers meurt en conséquence de son obsession et de son impulsivité. Son personnage est aussi fascinant et brillant que dangereux et sans limite. Le montage sériel montre à quel point les enquêtes et les décisions prises touchent la détective et l'emmène vers un point de non-retour. A chaque saison, l'enquêtrice s'enfonce davantage dans un trouble obsessionnel. Le montage sériel est aussi guidé par la vision nuancée du Danemark moderne que propose chaque saison. La narration se déroule dans l'atmosphère particulière du genre *Nordic Noir*<sup>98</sup> et est rythmé par la politique : la campagne municipale de Copenhague pour la saison 1, les secrets d'État sur l'engagement des troupes danoises en Afghanistan pour la saison 2 et la campagne pour les législatives dans la saison 3. Le fonctionnement de la démocratie danoise, ses travers et la corruption politique auxquels Sarah Lund fait face constitue le montage sériel.

Le montage audiovisuel oscille entre accélération et bombe à retardement : il faut résoudre l'enquête mais pas trop vite, donc il est intéressant de multiplier les fausses pistes. Ces dernières s'enchaînent pour établir un paysage confus dont le pourtour prend forme progressivement en recoupant les informations. Le rythme de montage est parfois rapide,

---

<sup>98</sup> Anglicisme qui définit un genre de fiction policière qui se déroule en Scandinavie. Il est parfois traduit en français par le noir nordique ou le noir scandinave.

parfois lent, là où on ne s'y attend pas. Lors de la révélation du meurtrier à la fin de la saison 1, par exemple, le montage est très lent, très étiré. La confrontation entre l'enquêtrice et le meurtrier, au moment où elle s'aperçoit de sa culpabilité, est une scène qui, au tournage et dans les rushes, durait une minute et qui, au montage, a été étirée à presque cinq : le monteur a utilisé les rushes de plusieurs prises et a répété certains plans pour allonger la durée de la séquence au maximum dans le but de prolonger le suspense. Ce changement de rythme du montage audiovisuel permet d'appuyer le côté très réflexif et le sang-froid dont fait parfois preuve la détective tout en mettant en avant son côté obsessionnel, instinctif et impulsif.

La rencontre de ces trois montages et leurs caractéristiques propres forment *l'image du temps* de la série et son identité.

### **3.2 *Mindhunter***

*Mindhunter* est une série historiographique, presque généalogique. Le principe de la série est de retracer les prémices et l'évolution de l'étude qu'ont menée deux agents du FBI dans les années 70 sur la psychologie des criminels. La question centrale que pose l'étude et qui est reprise dans la série est : comment anticiper la folie quand on ignore comment fonctionne les fous ? La narration de la série se concentre ainsi sur l'identification du motif du crime avec l'invention du terme « *serial killer* ». Il ne suffit plus d'identifier le coupable mais de se demander pourquoi il agit.

Cette série est découpée en deux saisons mais la construction de sa narration est conçue comme « non-saisonnière » : elle est davantage abordée comme un seul récit découpé en épisodes. Le montage sériel est ainsi très peu marqué. Chaque fin de saison propose la résolution d'une enquête locale mais ces enquêtes ne constituent pas le point central du récit, soit la rencontre avec les plus grands criminels des États-Unis. Le temps de la série est déterminé par le montage épisodique, ces rencontres et l'étude psychologique menée par les deux agents dans une société en plein changement. On ne tue plus pour de l'argent, mais alors pourquoi tue-t-on ? Un court dialogue entre l'agent Holden et un autre agent dans l'épisode pilote annonce le sujet :

#### Version originale :

“HOLDEN FORD: *It's as if we don't know anymore what moves people to kill one another. (...) It's a different era. No more 'Just the facts ma'am'.*

PROF. RATHMAN: *That's television. And reruns.*

HOLDEN FORD: *Crime has changed.*

PROF. RATHMAN: *Right. (...) Our democracy is vanishing into what?*

HOLDEN FORD: *Is that what all this is about? Just a response to turmoil? (...) The world barely makes any sense, so it follows that crime doesn't either. (...)*

PROF. RATHMAN: *The truth is, I don't fucking know. No one does."*

Version française :

« HOLDEN FORD : *Aujourd'hui c'est différent. On ne sait plus ce qui pousse les gens à commettre des crimes. (...) C'est une autre époque, ce n'est plus « tenons-nous en aux faits, madame ».*

PR RATHMAN : *L'ère de la télé. Et des rediffusions.*

HOLDEN FORD : *Le crime a changé.*

PR RATHMAN : *Ouais. (...) Notre démocratie est en train de disparaître et tout cela pourquoi ?*

HOLDEN FORD : *Ce serait la raison de ce changement ? Ce serait une réponse à tous ces bouleversements ? (...) Le monde ne tourne plus très rond il est normal que le crime le suive. (...)*

PR RATHMAN : *La vérité, c'est que je n'ai pas la réponse. Personne ne la connaît. »*

L'image initiale, celle d'une nouvelle criminalité, va se dégrader au fur et à mesure du montage épisodique qui met en avant les interrogatoires avec les tueurs. Ce montage épisodique, non contraint par la diffusion puisqu'accessible en totalité sur Netflix, prend davantage son temps et n'ancre pas le récit dans un découpage temporel mais dans un découpage actionnel lié au développement de la pensée. L'articulation des épisodes brise peu à peu la frontière qui sépare l'agent Holden Ford des criminels. Son obsession de collecter des données, de fouiller la psychologie des meurtriers, de connaître leurs motivations, de comprendre leur attitude l'amène à avoir, lui aussi, des comportements discutables et des prises de décision à la limite de l'éthique. Comme les tueurs s'affranchissent de toute morale petit à petit, lui se laisse mener par son obsession.

Bien que très peu caractérisé, le montage sériel est tout de même présent. Le récit racontant l'initiative de Holden Ford de comprendre les intentions des criminels, est découpé en saisons. Chaque saison dépeint l'avancement de l'étude et dissout peu à peu cette frontière entre agents du FBI et criminels qui semblait nette et qui ne l'est pas réellement. L'impulsion à l'origine des meurtres commis par les tueurs en série n'est pas si loin de celle qui pousse l'agent

Ford à vouloir dominer les personnes qu'il a en face de lui pour obtenir des réponses, ce qui lui déclenche des crises de panique. La saison 1 s'achève d'ailleurs sur l'une des plus importantes crises d'angoisse que vit Holden Ford. Ce dernier partage cette volonté de toute-puissance, de domination et de maîtrise avec les tueurs ; face à eux, il n'est plus le justicier irréprochable mais il devient l'ombre de ses propres démons.

Le montage audiovisuel fait varier le temps de la narration. Il met en place de nombreux dialogues et suspend le temps comme si la quête psychologique et la réflexion demandaient que le temps s'arrête quelques instants. La violence y est omniprésente mais amenée très ponctuellement, par flash. Elle s'intensifie au fur et à mesure des plans : on nous donne des détails d'abord par le dialogue, puis en nous montrant des photos de scène de crime pour enfin, voir la scène directement, telle qu'elle s'est produite. La violence monte crescendo. Le montage audiovisuel nous indique également les lieux visités par les deux agents : chacun de ces endroits est indiqué par un insert titre de la taille de l'écran, donnant au spectateur une certaine cartographie du Mal.

Chaque montage est différent de celui de la série précédente, et pourtant, leur association permet de créer une identité propre à la série, même avec seulement deux saisons.

### **3.3 *True Detective***

*True Detective* est une série d'anthologie. Chaque saison relate un récit indépendant où tout diffère de la saison précédente : le cadre, les personnages, l'intrigue. Le principe de la série est de narrer les enquêtes menées par plusieurs détectives à des époques différentes.

Le montage sériel se caractérise par un thème : des affaires non résolues ou mal résolues rouvertes des années après car quelqu'un s'y est intéressé. Le genre policier est au centre de chaque saison et les enquêtes sont systématiquement menées par un binôme ou un trinôme policier. Le temps de la narration est fragmenté et s'étend sur huit épisodes pour chaque saison. L'*image du temps* construite par le montage sériel est intéressante puisque bien que les enquêtes de chaque saison ne se déroulent pas sur les mêmes périodes, les enquêtes se recoupent, notamment celles de la saison 1 et de la saison 3. Chacune des saisons met en scène un duo de détective que tout oppose et dont un des membres est isolé : Rust est considéré comme étrange et insensé et Wayne est victime de racisme. D'autres éléments se retrouvent dans plusieurs des trois saisons : le mysticisme, une scène de fusillade, un côté irréel. Le montage sériel se caractérise également par l'atmosphère que transmet chaque saison : la saison 1 s'ancre dans le bayou de la Louisiane, la saison 2 voyage dans la jungle urbaine de Los Angeles et la troisième

s'installe dans les monts brumeux de l'Arkansas. Chacun de ces lieux apporte une particularité à la saison et une atmosphère étatsunienne à la narration.

Le montage épisodique de cette série met en avant une enquête, ou la réouverture d'une enquête, qui va être résolue à la fin de la saison. Il se fractionne en huit épisodes qui ne sont pas traités comme des épisodes individuels formant un tout mais plutôt comme un seul film de huit heures. Le temps de la série est morcelé entre les différentes temporalités qui sont explorées tout au long de la saison. Chaque épisode permet d'en savoir davantage sur l'enquête et sur les personnages tels qu'ils étaient avant et tels qu'ils sont aujourd'hui. Le montage épisodique nous apporte des informations qui nous permettent de nous questionner et en même temps de comprendre certains éléments, de recouper des informations et, grâce aux différentes temporalités, de déduire des éléments. Les coupures de fin d'épisode ne sont cependant par nettes et franches et l'articulation des épisodes est fluide ; on pourrait ôter les génériques de fin, coller les épisodes les uns aux autres et regarder le produit audiovisuel comme un film de huit heures sans pouvoir déceler les fins d'épisodes initialement prévues. Le montage épisodique est donc bien réel mais est travaillé pour tenter de gommer le découpage brut, malgré les contraintes de diffusion.

Le montage audiovisuel met en place un système de flashback : l'intrigue se déroule sur plusieurs périodes différentes, particulièrement lors des saisons 1 et 3, ou alors elle dévoile le passé et les souvenirs d'un personnage comme dans la saison 2. Ce montage opte pour le mélange de deux rythmes différents. Le premier rythme est très lent et met en scène des dialogues grâce auxquels on apprend de nouveaux éléments sur l'enquête. Dans ces moments-là, qui paraissent plus calmes que d'autres, la tension est palpable, et on sent que tout peut basculer d'un instant à l'autre. L'autre rythme est beaucoup plus dynamique et s'installe lors de confrontations, de courses poursuites qui, finalement, bouleversent et renouvellent le récit mais ne donnent pas nécessairement d'éléments supplémentaires à l'enquête.

L'image du temps est décomposée dans cette série et l'alliance des trois montages crée l'identité de la série : des saisons qui diffèrent, huit épisodes considérés comme un très long film, des va-et-vient entre les différentes temporalités avec des rythmes particuliers, le tout imprégné dans un environnement étasunien spécifique.

### **3.4 Engrenages**

Un autre exemple : *Engrenages*. La série raconte, à travers une enquête principale par saison et des intrigues secondaires, le lien entre la police et la justice pour gérer des affaires

criminelles. Sur le papier, il s'agit du même procédé que *Forbrydelsen* – le système judiciaire en plus, la politique en moins. Cependant, l'identité de la série diffère complètement.

Le montage audiovisuel introduit des intrigues secondaires qui sont résolues à chaque fin d'épisode. Un triangle se forme sur les lieux arpentés par les protagonistes : le tribunal, le commissariat et le « terrain ». Le montage audiovisuel alterne entre ces trois lieux. La vie personnelle de chaque personnage est impactée et modifiée d'une manière ou d'une autre par les enquêtes qui sont menées. Le montage veille à ce que le spectateur se sente proche des personnages, qu'il comprenne les rouages et les relations de chaque institution en estompant la frontière entre chacune d'elles et en entremêlant les interactions des capitaines, lieutenants, officiers, avocats, juges, procureurs, etc. Le montage inclut la caméra comme un des personnages accompagnant les protagonistes et menant l'enquête au même titre que les policiers et le personnel judiciaire.

Le montage sériel se focalise sur les personnages. Ce qui lie les saisons, ce sont les vies des personnages et leurs évolutions autant au travail que dans leurs vies personnelles. Chaque fin de saison clôt l'enquête principale en cours. Le montage sériel donne une *image du temps* particulière puisque si entre épisodes on ne perçoit que très peu d'ellipses temporelles, chaque nouvelle saison débute avec une ellipse temporelle bien plus importante et reprend la narration plus loin que là où le spectateur l'a laissée à la fin de l'épisode de la saison précédente – comme si le laps de temps qui s'était écoulé entre deux saisons reflétait le temps d'attente d'une diffusion à l'autre. Les saisons s'enchaînent, laissant à chaque fin le spectateur avec de nombreuses interrogations, alors que les protagonistes se retrouvent dans une situation peu confortable ou dans des positions qui bousculent la narration.

Le montage épisodique crée une *image du temps* particulière : le temps de la narration correspond presque au temps historique. On suit toutes les péripéties, du matin jusqu'au soir, sans jamais avoir un seul repère temporel. Le temps s'écoule presque comme dans la vie réelle, avec des ellipses de lieux et parfois de temps, mais très peu. A chaque épisode, le montage nous donne davantage d'éléments pour comprendre et avancer dans l'enquête principale. Toutes les péripéties affectent et influent sur les personnages, les uns après les autres. Au fil des épisodes, les agents de police ou les membres du personnel judiciaire prennent des décisions qui ne sont plus aussi éthiques et intègres qu'auparavant. Les faux-pas s'enchaînent et un portrait de moins en moins glorieux de ces institutions est dressé, sans pour autant les accabler.

La liaison des trois montages crée une *image du temps* particulière et confère à la série une identité propre. Le temps de la narration semble s'écouler comme dans la vie réelle, au même rythme que le temps qui passe alors que le spectateur regarde ces épisodes à la télévision.

Ainsi, la programmation et toutes les contraintes de diffusion doivent être prises en compte dans la narration et transformées en une *image du temps* qui donne à chaque série son identité propre, identité créée à partir d'un outil à trois lames : le montage audiovisuel, le montage épisodique et le montage sériel qui découpent la matière première à trois reprises.





## CONCLUSION

« Montage. Passage d'images mortes à des images vivantes. Tout refleurit. »

— Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*

Les séries policières fascinent et le genre du policier, autant dans la littérature qu'à la télévision, ne s'essouffle pas. Au contraire, il ne cesse de se développer. Les téléspectateurs trouvent toujours du plaisir à regarder des séries policières, ils en sont friands, malgré tous les changements qu'elles ont pu connaître depuis des décennies. En effet, la série policière est passée par de nombreuses transformations. A l'apparition de la télévision, les séries policières ne faisaient que 15 minutes environ et étaient projetées avant le journal du soir. Puis, avec le temps, elles ont pris davantage de place et sont devenues les favoris du public, faisant d'elles les programmes majeurs pouvant durer plus d'une heure. La narration même de ces séries a également évolué puisque si le personnage du policier était auparavant toujours du côté du bien, sans défauts et l'opposé d'un hors-la-loi, son image a bien évolué dans les séries policières actuelles. En effet, le détective n'est plus si parfait, il a acquis une personnalité plus profonde, humaine, faillible, et la nette frontière entre le bien et le mal que proposaient les histoires des premières séries policières s'est troublée avec le temps. Le genre du policier est ainsi passé par des évolutions et concepts très divers. Pour exemples : *Les cinq dernières minutes* – série qui invitait les téléspectateurs à mener l'enquête en compagnie du commissaire Bourrel –, *Chapeau melon et bottes de cuir* – la première série d'espionnage – ou encore *Sur écoute (The Wire)* – série policière quasi documentaire qui propose une analyse sociologique de la ville de Baltimore. Puis, sans oublier les quatre séries du corpus.

Ainsi, les récits, les personnages, les concepts, tous ces éléments de la série ont connu des changements, qui ne sont pas sans lien avec la mutation de l'œuvre sérielle même. En effet, l'objet télévisé de la série a lui aussi beaucoup changé et s'est progressivement rapproché de l'œuvre cinématographique : esthétique très marquée, finesse des dialogues, psychologie des personnages, etc. Ce passage a démarré dans les années 90 avec la création de la série culte *Twin Peaks* par David Lynch, réalisateur de cinéma. On introduit alors au fur et à mesure davantage de réalisme, de psychologie, de violence (qu'elle soit implicite et glacée comme au Danemark ou explicite et brûlante comme aux États-Unis).

Le monde est en constante mutation donc il n'est pas invraisemblable que les œuvres sérielles le soient tout autant. Les sociétés évoluent et, par extension, les attentes du public et les modes de consommation. Par conséquent, les changements narratifs et techniques auxquels les séries policières ont dû faire face, comme l'évolution des modes de diffusion entraînant de nouveaux formats et de nouvelles durées, découlent de ces transformations-là.

L'hypothèse de départ de ce travail de recherche était d'analyser quatre séries policières, *True Detective*, *Mindhunter*, *Forbrydelsen* et *Engrenages*, sorties entre 2005 et 2021, par le prisme de trois formes de montage : le montage audiovisuel (comment et pourquoi accoler tel plan à tel plan), le montage épisodique (comment articuler les épisodes entre eux) et le montage sériel (comment lier les saisons les unes aux autres). Le résultat de ces trois montages, eux-mêmes influencés par divers facteurs, confèrerait à la série une identité propre.

Tous les choix de montage opérés vont de pair avec un ensemble de paramètres, dont chacune des formes de montage dépend, et qui diffère de série en série. Pour le montage audiovisuel, par exemple, il est nécessaire de se demander quelles sont les techniques de montage possibles selon les séries et leurs esthétiques, comment accrocher le public, quelle est l'empreinte culturelle, quelle est la part de réalisme, etc. Il faut aussi prendre en compte que certains épisodes, comme l'épisode pilote, sont fondamentaux pour la mise en place de la narration et du style qui continuera sur les futurs épisodes. Pour le montage épisodique, les interrogations divergent : comment enchaîner les épisodes selon leur format, leur durée, leur programmation télévisuelle, prendre en compte la collaboration de monteurs pour unifier le style – collaboration qui prend en compte les forces et les faiblesses humaines et artistiques de chacun au service de l'œuvre. Pour le montage sériel, les questionnements sont encore différents : comment finir une saison et comment démarrer la suivante sans perdre trop de spectateurs, faut-il par conséquent mettre en place un *cliffhanger*, comment arrêter définitivement une série, etc.

Tout au long de cette rédaction, j'ai pu constater que ces trois formes de montage sont effectivement présentes sur toutes les séries. Un produit sériel requiert un mode de visionnage non-linéaire puisque morcelé en plusieurs épisodes et inséré dans une grille de programmes ou sur une plateforme avec des contraintes de diffusion. Ainsi, les questions inhérentes au choix d'articulation des épisodes et des saisons influent, au même titre que les choix de montage plan par plan, sur la narration. Dans l'œuvre sérielle, ces trois types de montage sont liés et indissociables car chacun d'eux influence les deux autres. Le montage audiovisuel va avoir un

impact sur l'enchaînement de deux épisodes, selon le choix du plan de fin du premier épisode ; le montage épisodique va affecter le montage sériel par la construction du suspense et d'une tension narrative au fil des épisodes, qu'il est important de prendre en compte afin de savoir où arrêter la saison et où redémarrer la suivante – où comment arrêter la série tout court. Ensemble, ils créent ainsi un rythme et une *image du temps* qui donne une identité propre à chaque série.

Cette identité de la série, on pourrait tenter de l'analyser sur n'importe quelle série policière. Il faudrait alors prendre en compte les choix qui ont été faits en fonction des impératifs de diffusion lors de la sortie initiale de la série, et pouvoir s'entretenir avec des personnes y ayant travaillé afin de savoir ce qui en a découlé. On pourrait également se demander si l'analyse serait la même si l'on replaçait la série dans son contexte de diffusion initial ou si on l'analysait à partir de DVD, sans se soucier de tout ce qui a régi sa production et sa post-production au départ.

A l'inverse, il est intéressant de voir, dans l'étude effectuée, que deux séries, avec des contraintes similaires (chaînes télévisées, plusieurs monteurs), et parfois même des choix de montage similaires (*cliffhangers* de fin d'épisode ou de fin de saison, plans longs, proches des détectives), l'identité de chacune reste très différente et singulière, dû à des composants distinctifs (culture, atmosphère, narration) et d'autres choix de montage dissemblables (rythme, raccords). On peut également noter dans cette analyse, une grande différence entre les séries issues de chaînes télévisées et la série Netflix. Toutefois, ce constat n'est pas exhaustif. En effet, la série italienne Netflix *Suburra* par exemple, sortie en 2017, est un programme original Netflix mais suit davantage les codes standards du modèle policier que *Mindhunter*. N'étant pas issue d'une chaîne télévisée, elle a certainement des divergences mises en place par son mode de diffusion, mais ces différences ne sont pas nécessairement aussi marquées.

De nos jours, et notamment sur Netflix, on voit également émerger de nombreuses mini-séries. Ces dernières s'apparenteraient davantage au cas de *True Detective* dans le sens où le montage sériel n'existerait pas. En effet, ce modèle de série ne contient que quelques épisodes et ne fonctionne ainsi pas sous forme de saison. De plus, la narration est généralement écrite pour le nombre d'épisodes prévu, ce qui implique que le dénouement est déjà programmé. Pour autant, l'entrelacement des deux autres formes de montage confèrent à la série un certain style. Prenons l'exemple de *Chernobyl*, mini-série de cinq épisodes, sortie en 2019 et créée par Craig Mazin, qui retrace la tragédie de l'explosion de la centrale nucléaire : l'esthétique très marquée, brute et fascinante, l'association du genre catastrophe, horreur et policier pour relater des faits documentaires, le rythme lent, presque contemplatif, tous ces éléments caractérisent la série et

lui donne un caractère et une originalité qui lui est propre. Pour autant, sur un temps de développement narratif aussi court, peut-on réellement évoquer le terme « identité » ? Narrativement, une saison d'une série équivaut quelque part à un long film découpé en plusieurs épisodes. Ainsi, parler d'identité pour une mini-série, cela ne reviendrait-il pas, de la même manière, à définir l'identité cinématographique d'un cinéaste alors qu'il n'a réalisé qu'un seul film ?

Pour les séries policières, il est peut-être davantage aisé de trouver un style et une identité grâce aux trois formes de montage puisque le genre du policier a déjà ses propres codes et des éléments narratifs incontournables établis depuis la littérature (une victime, une enquête, un coupable), même si chaque série les utilise et les bouscule à sa façon. D'autres genres sériels n'ont pas nécessairement de « modèle » ou de règles basiques prédéfinies à suivre ou, tout du moins, à considérer. Les sitcoms par exemple, séries à caractère essentiellement humoristique qui tirent leur nom de « *situation comedy* », n'ont pas d'antécédents dans la littérature ou dans tout autre média. La première du genre, *Mary Kay and Johnny*, sort en 1947, mais celle qui deviendra emblématique est *I Love Lucy*, lancée en 1951. La façon de faire semble être toujours la même : quelques personnages principaux, d'autres récurrents, une unité de lieu, un tournage en studios, un côté très humoristique, la présence de rires enregistrés – éléments qui deviendront les codes du genre. Il serait ainsi intéressant d'analyser, en comparaison avec le genre du policier, quelles sont les différences et les similarités des choix concernant les trois formes de montage. Par exemple : que changent les différences de format et de durée ? Y a-t-il le même nombre de monteurs ? Les *cliffhangers* existent-ils et sont-ils les mêmes ? *L'image du temps* s'apparente-elle davantage au temps calendaire avec des épisodes datés tels que ceux de Thanksgiving ou Noël ? etc. Il serait également enrichissant de voir si et comment les trois formes de montage interagissent entre elles et, par conséquent, de quelle manière les identités des sitcoms se construisent. Ce serait l'occasion pour moi d'élargir l'analyse et d'éventuellement me replonger dans la recherche.

## ANNEXES

Annexe n°1 : Les pulls de Sarah Lund utilisés comme *effet de réel* (c'est-à-dire des détails qui ne servent pas l'intrigue mais qui permettent à l'histoire de s'ancrer davantage dans une réalité).



**Annexe n°2 : Tableau comparatif des monteurs / épisodes montés des quatre séries du corpus**

		<i>Engrenages</i>	<i>Forbrydelsen</i>	<i>True Detective</i>	<i>Mindhunter</i>
S01	Ép. 1	Pascale ARNAUD	Ghita BECKENDORFF	Alex HALL	Kirk BAXTER
	Ép. 2	Pascale ARNAUD	Janne Bjerg SORENSEN	Alex HALL	Kirk BAXTER
	Ép. 3	Emmanuèle LABBE	Ghita BECKENDORFF	Affonso GONCALVES	Tyler NELSON
	Ép. 4	Emmanuèle LABBE	Thomas KRAG	Affonso GONCALVES	Tyler NELSON
	Ép. 5	Sophie FOUDRINOY	Thomas KRAG	Alex HALL	Byron SMITH
	Ép. 6	Sophie FOUDRINOY	Bodil KJOERHANGE	Affonso GONCALVES	Byron SMITH
	Ép. 7	Yann MALCOR	Gerd TJUR	Meg RETICKER	Tyler NELSON
	Ép. 8	Yann MALCOR	Steen SCHAPIRO	Meg RETICKER	Tyler NELSON
	Ép. 9		Steen SCHAPIRO		Kirk BAXTER
	Ép. 10		Lars THERKELSEN		Kirk BAXTER
	Ép. 11		Gerd TJUR		
	Ép. 12		Janne Bjerg SORENSEN		
	Ép. 13		Ghita BECKENDORFF		
	Ép. 14		Steen SCHAPIRO		
	Ép. 15		Janne Bjerg SORENSEN		
	Ép. 16		Carsten SØSTED		
	Ép. 17		Janne Bjerg SORENSEN		
	Ép. 18		Carsten SØSTED		
	Ép. 19		Steen SCHAPIRO		
	Ép. 20		Ghita BECKENDORFF		
S02	Ép. 1	Emmanuèle LABBE	Lars THERKELSEN	Alex HALL	Kirk BAXTER
	Ép. 2	Peggy KORETZKY	Ghita BECKENDORFF	Alex HALL	Kirk BAXTER
	Ép. 3	Peggy KORETZKY	Lars THERKELSEN	Chris FIGLER	Kirk BAXTER
	Ép. 4	Frédéric MASSIOT	Steen SCHAPIRO	Byron SMITH	Tyler NELSON
	Ép. 5	Peggy KORETZKY	Janne Bjerg SORENSEN	Chris FIGLER	Tyler NELSON
	Ép. 6	Véronique BRUQUE	Steen SCHAPIRO	Alex HALL	Grant SURMI
	Ép. 7	Peggy KORETZKY	Carsten SØSTED	Chris FIGLER	Grant SURMI
	Ép. 8	Diane LOGAN	Janne Bjerg SORENSEN	Byron SMITH	Tyler NELSON
	Ép. 9		Henrik FLEISCHER		Grant SURMI
	Ép. 10		Steen SCHAPIRO		
S03	Ép. 1	Sabine EMILIANI	Søren B. EBBE	Léo TROMBETTA	
	Ép. 2	Peggy KORETZKY	Søren B. EBBE	Léo TROMBETTA	
	Ép. 3	Sabine EMILIANI	Steen SCHAPIRO	Léo TROMBETTA	
	Ép. 4	Peggy KORETZKY	Steen SCHAPIRO	Léo TROMBETTA	
	Ép. 5	Sabine EMILIANI	Kasper LEICK	Léo TROMBETTA	
	Ép. 6	Peggy KORETZKY	Martin SCHADE	Léo TROMBETTA	
	Ép. 7	Gwen MALLAURAN	Steen SCHAPIRO	Léo TROMBETTA	
	Ép. 8	Gwen MALLAURAN	Steen SCHAPIRO	Léo TROMBETTA	
	Ép. 9	Gwen MALLAURAN	Carsten SØSTED		
	Ép. 10	Raphaële URTIN	Carsten SØSTED		
	Ép. 11	Raphaële URTIN			
	Ép. 12	Raphaële URTIN			

# Annexe n°3 : Bible de *True Detective*

Page 1

## TRUE DETECTIVE:

AN INVESTIGATION

by

Nic Pizzolatto

True Detective is an hour-long serial narrative which functions as a layered, literary mystery novel for television. Ostensibly, the eight episodes are about an epic twenty-year hunt for a killer, but the true subject of the story is its two lead detectives, their families, and the changes and contradictions in their lives and characters over these two decades.

True Detective reinvents the procedural form using a unique, layered story structure which braids multiple time-periods and employs occasionally unreliable narration. Used in service of a novelistic story, these devices allow the series greater depth, human nuance, and sophisticated suspense than the genre has generally seen.

The first season of eight episodes details the twelve-year partnership between two Arkansas State Police Homicide Detectives, Hart and Cohle, in the northwest district of the Arkansas Ozarks. While dramatizing a variety of relationships and personal storylines over the years involved, the story structures itself around two cases in particular, believed to be the work of a bizarre killer who is captured and arrested by the detectives in 2000. That man subsequently killed himself in custody. Now, in 2010, the murder has happened again, in the same ways, involving aspects only the killer could know. Only the killer, or one of the men who caught him...

### A UNIQUE STRUCTURE:

The narrative is structured in TWO TIME-FRAMES. The first is a dramatization of 1990-2002; the majority of the series exists as the dramatization of three central cases which relate to the hunt for the killer, as well as the complications of Hart and Cohle's personal lives over those twelve years. The second time-frame is 2010; punctuating, intercutting, and sometimes undermining the central

Page 3

serial killing suspect in 2000, the suspect who killed himself in custody.

### HUMANISM:

Part of the driving, underlying drama of the series is in learning how the Hart and Cohle depicted in the '90s become the men being interrogated in 2010, as each has changed significantly. As the main storyline finds drama in the procedural aspects of homicide investigation, it also mines the personal lives and the contradictions essential in these two men, Hart and Cohle.

In so far as the narrative is a calculated series of revelations, the series itself is a procedural, its subject a dissection of the characters of these two men as much as the hunt for a killer. The much larger subtext and theme for the show, however, is a sustained, intelligent exploration of relationships between men and women.

### TWO LEADS:

**Martin Hart:** 36-56 (1990-2010) In 1990, Martin is a Detective Sergeant in Homicide for the CID of the Arkansas State Police, Company D, involving the most northwestern counties around the Ozarks. He is a large, muscular man, an ex-college athlete. Blunt, serious, and somewhat ignorant of his own character, in 1990, he's been married for twelve years to Margaret Hart, and they have two daughters, Macie, 7, and Audrey, 10. At the story's start, in 1990, he's been partnered with Rustin Cohle for three months and doesn't like him. Hart has served with CID for eleven years, and is a taciturn, protective man who also cheats on his wife, and is often absent from the lives of his family members. Much of the drama of Martin's personal life involves his daughters' crises as they grow up, and the eventual dissolution of his marriage in 2002. In the course of his story he vacillates between sins of personal betrayal and dramatic stabs at culturally convenient forms of redemption (discovering Christ, joining AA, etc.). Generally he falls back into who he always was— an obsessive, semi-intelligent alpha who heeds dangerous urges and tries to keep himself under control with philosophically empty and short-lived belief systems. Like Cohle, he becomes obsessed with the killer they're tracking, and possibly falsified evidence against a suspect in 2000, a suspect who kills himself in custody. During the search for the killer, Hart becomes fascinated with a young prostitute who seeks him out when she's older, and they have an affair. In 2010, retired, he

Page 2

dramatization are scenes of Hart and Cohle in 2010, each separately giving testimony in a police interrogation room. Through these interrogations, Hart and Cohle are our occasional narrators, sometimes commenting on the action we watch, sometimes contradicting it with their statements. The entwining of these separate elements offers special storytelling opportunities through its juxtapositions, and allows suspense to be mined from unexpected corners. For example, an almost constant tension should result from the unreliability of Cohle and Hart's narration when it doesn't accurately describe what we witness on screen.

Though complex, this will be easy to follow onscreen, because of all the visual signifiers available and the unique way voice-over will operate. People will be surprised at how easily they track events. In that way, True Detective is designed specifically for the television medium, exploiting its advantages in ways few shows attempt.

Two rules for clarity— 1) the narrating voice may lie, but the images we see never will. So an audience can be sure they know exactly what happened, and also that they can tell when one of the detectives is lying. 2) We do not see Cohle and Hart's interrogations until the sixth episode. The interrogation scenes are sparse, confessional in their austerity, somewhat in the style of Errol Morris— a man speaking into a camera.

### SUSPENSE:

A.) A primary layer of suspense is created in the hunt for the killer and the personal lives of the detectives. B.) A secondary layer of suspense is created in 2010, as we try to understand exactly why the two detectives are being questioned. At first, we learn that Cohle and Hart's old files were lost in a flood at State HQ, and it seems current investigators want to pick their brains for old case notes, in light of this new killing. Then it becomes apparent that the 2010 investigators are looking at one of the former detectives for the current murder. Then we see that current investigators have valid reasons for their suspicions. C.) A third level of suspense is created when, about a fourth of the way into the story, the 2010 testimonies by the detectives start to contradict one another. Eventually, we'll learn that a central issue is whether the detectives falsified evidence against the

Page 4

is sober and successful as the founder and CEO of Paladin Securities, a private security firm in Little Rock.

**Rustin Cohle:** 31-51 (1990-2010) In 1990, Rustin Cohle is a recent arrival to CID Homicide, transplanted from Louisiana at the behest of the superintendent, though his fellow detectives don't understand why he's there. He doesn't make friends, doesn't drink, and the rest of the detectives don't care for him. Unknown to his coworkers, for the last four years Cohle had been conscripted into undercover narco work in Louisiana and Texas, in order to keep out of jail for infractions and criminal conduct as a police detective working robbery in Louisiana ('82-'84). Back in '85, when Cohle's two-year old daughter died in a car accident, his marriage collapsed and he spiraled: transferred from robbery to narco, started ripping off dealers, became an addict. Then, caught by IA, he was conscripted to the DEA and State Interagency Task Forces as a deep-undercover narc. Four years of that and he had a breakdown, was placed in an asylum, and when offered a Section 8 dismissal, he instead called in favors to get assigned to a state homicide unit (due to his undercover work, he can no longer operate in Louisiana). When the story starts, he's been partnered with Martin Hart for three months, and they have their first major case, a woman's body found posed in the forest, wearing wings. At the time, Cohle is living alone in a dismal studio apartment, without furniture or TV, only investigative textbooks, a mattress on the floor, a crucifix above the mattress. Smaller and much more cerebral than Hart, extremely well-read, he has a nihilistically pessimist philosophy toward life, which does not prevent him from speaking for the dead. He is more obsessed and a better investigator than Hart, but more unstable as a person. He vacillates between addiction and despair when not working a case, and the majority of his personal story through the years 1990-2000 is how he re-connects to human life, primarily through Martin's family. When Hart's marriage breaks up in 2002, Cohle is a significant reason why. In 2010, Cohle is retired, a part-time bartender and full-time drinker, steadily annihilating himself with booze and living in near total isolation in the rural Ozarks. He also owns a storage shed which he won't permit the police to search...

### EPISODES:



**ONE:** 'Long Red Dark' Through separate testimony being given in a police station in 2010, Martin Hart and Rustin Cohle narrate their early partnership in 1990, and finding the murder victim Dora Lange, whose body is discovered posed in a forest, with wings soldered on her back. We learn fragments of each detectives life at the time, as well as their lives now, in 2010. They haven't spoken to one another in eight years. They detail the early days of the investigation in 1990, and we learn that Cohle's daughter died almost five years earlier, that he rarely sleeps. It also appears that he at least occasionally is subject to low-grade hallucinations. Hart tells about having Cohle over for dinner to meet his family, and Cohle showing up drunk. In 1990, they visit the victim's ex-husband, who's in prison.

In 2010 both men voice a suspicion as to the cause of their questioning. Cohle has his interviewers fetch him a six-pack. He surmises that though they supposedly caught this killer in 2000 and he died, he's somehow killing again. Cohle implies that he is not surprised by this, indicating to his interviewers that he has a kind of leverage here which they had not suspected.

**TWO:** 'Seeing Things' In 2010, Rust wants to see the files on the new murder, but his interviewers won't let him. Both detectives continue their testimony relating the investigation into the murder of Dora Lange. They visit the victim's Mother, her friend, and a Woman's Shelter, learn that Dora Lange came from poverty, had drug problems and at least occasionally prostituted herself. Though he doesn't admit it, in 1990 we learn that Hart is cheating on his wife with a young court reporter. He and Cohle fight about this, though neither mentions it in their testimony. Cohle develops a quasi-friendship with a prostitute from whom he buys barbiturates to help him sleep. From her, he learns of a co-op south of the county, where a number of prostitutes supposedly live. He and Hart check it out, learn that Dora Lange stayed there sometimes, and that she'd left a bag. Among other things in the bag, they find a kind of journal and a number of flyers for 'Friends of Christ', as though Dora had been meant to pass them out.

We learn that Cohle's erratic hallucinations are essentially chemical flashbacks; nuerual fallout from all his time undercover, years of using hard drugs and living in extreme paranoia. He lives with the visions because he knows they're not real, and after a couple years clean they go away entirely. We learn that in 2010 Rust is a part-time bartender who drinks too much. Martin Hart voices his

tortured and burned alive by four other girls, led by a ringleader. During the trial, and long history of child molestation and abuse involving several of the girls' families came out, and the case effectively decimated the small town. Cohle and Hart experience the same sequence of events during the investigation and the trial of the girls.

During 1994, the trial pushes Hart closer to the edge, and during the same time, a patrol officer brings his oldest daughter Audrey home late one night. She was caught parked in a car with two football players, their clothes off.

The trial and its associations cause Cohle to pull away from Amy and fall back into destructive behavior. He manages to stop his regression and repair his relationship to Amy, though he isn't in love with her, and fears that he's unable to be in love.

1996, Hart's marriage is becoming more fractured than ever. He sleeps on the recliner every night, and he barely talks to his wife. He has started having an affair with Beth, the young former-prostitute he first met in 1990. Cohle comforts Maggie Hart.

Cohle and Hart receive a letter at CID which purports to be from Dora Lange's killer. He admonishes the detectives for doing such a poor job, and indicates that he was familiar with some of the men recently involved in the girls' trials. He also indicates that he committed another murder and no one's connected it to him.

In 2010, Hart wants to know why his interviewers are looking at Rust.

In 2010, Cohle wants to know if his interrogators have any idea who he really is... He promises to talk if he can see the new case file.

**FIVE:** In 1998, Cohle and Hart figure out the new murder to which the killer's letter referred. A homicide outside of Mena, Arkansas. A woman found strangled, with black crow's wings attached to her. The local sheriff arrested her boyfriend and he's awaiting trial. Cohle and Hart talk to the boyfriend, learn that the dead woman had broken up with him weeks before, was seeing someone else, a man he didn't know, who didn't live around there. Cohle take over the case and re-open the Dora Lange case. The boyfriend is exonerated, and both detectives begin working around the clock.

The majority of the episode is spent on this investigation, moving from 1998-2000. Cohle and Hart both become more erratic. Hart's oldest daughter overdoses. His youngest has an eating disorder. Hart is obsessed with

suspicion that his interviewers are trying to jam one of them up-probably Cohle. We receive indications that Cohle is in some way gaming his interrogators.

In 1990, the two men seek out the 'Friends of Christ' worship hall, but the closest thing they find is a demolished church, only its outer walls standing. Inside is trash and rubble, and it looks like a dead end. But Rust spots, painted on one wall, a naked, female angel kneeling, her head down, an exact reproduction of the pose in which Dora Lange's body was discovered.

**THREE:** Through testimony and dramatization, the investigation continues, now with Hart and Cohle focused on tracking down the 'Friends of Christ'. They're able to, and only find a 'Christian Identity' traveling revival preacher and his family, now traveling through southern Missouri. A few weeks back, they had a revival in the field outside the burned-out church Hart and Cohle found at the end of episode two. They vaguely remember Dora Lange, but so many various people come through it's impossible for them to get to know them. Cohle and Hart become convinced that Dora's killer is someone who attended the revival worship in Arkansas, and they requisition all camera footage of the revival (the church videos some of its services for promotional purposes). Hart and Cohle find Dora Lange on the video, but they cannot see who is with her, if anyone.

After that, in 1990, the case starts going cold. They continue with it, but there are no major breaks.

The next year Hart's wife, Maggie, sets Cohle up with a woman she knows, Amy. They hit it off, and Cohle begins to live more normally.

Hart's oldest daughter starts high school the next year, and starts getting into trouble. Hart encounters a young prostitute he first met in episode two; she's older now, and they begin a strange friendship. His youngest daughter is becoming more introverted and obsessed with death, and he and his wife are growing more estranged.

The next year, Cohle and Hart receive a case involving a 13-year old girl who was burned alive-

In 2010 testimony, Cohle asks again to see the case files on the new murder. He reveals that the 1990 case of the 12-year old girl would re-open the Dora Lange case. That it gave the killer a chance to talk to them.

**FOUR:** In 1993, Hart and Cohle investigate the torture murder of the 12-year old girl, almost instantly solving it. \*This case is an analogue to the real-life murder of Shanda Sharer in Indiana in 1992. In that case the girl was

more aggressively, asking his whereabouts at the time of the crime, asking about his earlier testimony about possibly losing his mind, his 'visions'. They ask him if he ever blacks out, can't remember what he does...

This question gives Cohle pause.

The detectives want to look inside a storage unit he keeps outside the town where he lives. Without denying anything, Cohle says that without a court order he refuses to let them see what he keeps there...

The interviewers let Hart hear Cohle's refusal to cooperate, and for the first time he begins to believe that Rustin Cohle might have committed this new murder...

**SEVEN and EIGHT:** 'Antigonish' In the final two chapters, the timelines catch up to one another, and the entirety of the story takes place in 2010. Rust is exonerated when another killing occurs, and he and Hart renew their association after eight years. Cohle reveals that he never stopped looking for the killer, always supposing they had the wrong man. He discovered that the man who confessed had lung cancer, that he might have received money for his family in order to confess. Still obsessive, alone, we learn that Cohle is not nearly the burnt-out alcoholic that he appears, and he was in some ways playing the men interviewing him until they showed him what he wanted. Working part-time at a bar, with all his spare time he's been working old open cases. Rust reveals what's in his storage shed- it's entirely filled with facts and research pertaining to the Dora Lange killer, and we learn that Rust has been tracking him all over the country, and this is why Rust's car was spotted in the area of the most recent murder. He's getting close to pinpointing his movements, but he still doesn't have an identity for the killer. Since he hasn't been a cop for eight years, he doesn't have access to evidence. Until this interrogation--

Going back through his old files, something Cohle saw in the new case file makes him reconsider a piece of old evidence that seemed inconsequential at the time.

This leads the two men to the real killer, and a decades long cover-up of murder by power.

The men find the killer, but not without paying a high price.

Beth, and Cohle has begun using again, though neither talks about these things during their testimony. In the investigation they make significant headway and are able to tie the murders to a charity program sponsored by the Governor, involving several of his extended family members. The program works to encourage religious organizations into community outreach. After questioning all members of the organization and encountering bureaucratic resistance, when they have a field of possible suspects, a man confesses to the crimes, turning himself in...

In 2010, Cohle examines the case file on the new murder, obsessively, as if he were still on the case.

In 2010, Hart wants to hear what it is they think Cohle is guilty of. He is handed photographs of a grisly crime scene...

**SIX:** In 2000, Cohle and Hart take the man's confessions about the crimes. He's in his 50s, knows all the details, but something about it isn't right to Cohle...

Maggie discovers hard evidence of Hart's betrayals with Beth. She seeks out Cohle for comfort, and they begin an affair.

Amy breaks off with Cohle.

In custody, the man who confessed to killing the women hangs himself. This closes the two cases.

Maggie confronts Hart, tells him about her and Cohle. Hart strikes her. At CID, Cohle and Hart have a bloody fistfight, and their personal laundry is aired.

Cohle begins another downward spiral, swearing that they haven't caught the killer.

Hart insists on drug testing for Cohle, and buries him in accusations. Cohle is discharged from the force.

Hart quits a year later, when Beth leaves him for a man her own age, and he begins stalking the couple. His ex-wife and daughters no longer speak to him at this point. He discovers AA and joins the Promise Keepers, starts a private security firm.

In 2010, we see for the first time the two detectives doing the questioning of Cohle and Hart. They've shown Hart pictures of a gruesome crime scene that echoes the Dora Lange murders. They tell Hart that they have eye-witness accounts of Cohle's car being in the area of the murder in the days around it—an area hundreds of miles from where he lives now. They begin to pointedly ask questions about Cohle's capacity for obsession and violence.

In 2010, Cohle has finished studying the new file, taking notes on it, and the interviewers begin to brace him

#### SEASON TWO AND FRANCHISE POTENTIAL

Part of the unique nature of True Detective is that it proposes a change in the way we think about series branding. Though Hart and Cohle's stories definitively end with season one, treating these eight episodes like a single novel, the story structure is the franchise signature. Every season is two major actors enacting a season-long epic narrative, with great cinematic directors and writing.

For example, season two could revolve around two female leads, say an I.A. investigator and a patrol officer, with two great film actresses, giving the narrative the chance to revisit its themes and concerns from the other side of the gender experience.

Due to the compression of time and terminal narrative, every season has enough reversals and revelations for an entire, multi-season run of any other show, as well as a depth and nuance of character usually reserved for literature and stage.

## **Annexe n°4 : Transcriptions originales des morceaux d'entretiens cités**

### **Entretien avec Byron Smith, monteur de *True Detective*, le 27.01.22**

**p.16** *“As an editor, you always have to remain objective. You always have to remove yourself and dissolve yourself from what you already know and try to watch it again as if it’s your very first time. Because once you put things together, people – editors, directors, everybody – will fall in love with it to some extent. And like a scientist, you need to be the devil’s advocate and when you think you know everything, when you think you are sure that you are doing it all right, you have to question yourself and say: “Do I really know nothing?””.*

**p.16** *“It’s more interesting to ask questions than to give answers and that’s what Fincher and I would always talk to each other about during Mindhunter. Answers are so boring.”.*

**p.42** *“It’s always fascinating when you cut a dialogue scene: you are using two pieces that actually happened hours apart or the crew had lunch or a great amount of time change but you’re trying to, you know, you’re presenting it in a way that as if it is real time.”*

**p.62-63** *“There has to be three editors who leapfrog each other because we don’t have the luxury of an entire cast and crew and catering. And we don’t have the luxury of time. And it takes a great amount of time to craft. It’s like every episode is handmade.”*

**p.73** *“That’s just generally what’s going to bring you back and want to keep you involved and interested in the episode so cliffhangers again, is when it ends the season with a new question, rather than having all the answers tidied and tucked in bed. Because then, the viewership is less likely to return. So that’s what the invention of the cliffhanger is, it’s just really frustrating to viewers on purpose. To keep them interested, keep them talking. It’s a device.”*

**p.80** *“That’s kind of like when the story has been told in, when it’s reached its lifespan of its theme. Because an ending, you know, it’s like knowing the proper time to leave a party rather than overstaying your welcome. And generally, it’s another decision motivated by money, often, rather than the conventional way of like, having told the story, well told, like a good author. So, it’s kind of like... you should be able to leave the party when you’ve reached a concentrated story to its most.”*

**p.85** *“The finale is really simple because it's usually very plot driven. And the pre ultimate episode, right before is all about creating suspense and it's generally more character driven. In many ways, I oftentimes enjoy the two episodes before the finale, because it's all about filling, putting as much air into the balloon as you can and trying to expand and create as much suspense as you can. And then the finale is a big rush of air.”*

\*\*\*

### **Entretien avec Chris Figler, monteur de *True Detective*, le 24.01.22**

**p.43** [the aim and joy of editing] *“is playing with that line of when you're drawing, you know, people in. I always want people as engaged as possible and thinking that they're in the reality that they're forgetting about the editing.”*

**p.52** *“On some shows I've worked on, the showrunners wanted them to be kind of viewed without commercial breaks. So, we would edit them in a way that had no commercial breaks, because he knew they were going to be released on DVD, they were going to be on demand and there was going to be a lot of people that view them that way.”*

**p.52** *“I had to adjust enough because when you just don't plan for it at all and you stick a commercial, and the commercial break, it really has an impact on, obviously, that moment where you find yourself again after watching, you know, some laundry detergent ad.”*

**p.56** *“It's a balance between boring people because we already know that and losing people that are confused.”*

**p.57** *“Sometimes you pre lap a little bit, you'll start with a few things or moments, you know, especially with crime drama narration. It can be easier, you can narrate a little bit of character that draws you, reminds you of what happened and brought you back in. But, yeah, it's always again a choice and a strategy that varies widely.”*

**p.58** *“And it's always an ongoing battle, and not just in crime dramas, but especially in crime dramas because it is so plot focused. But, you know, in America, we do a lot of ‘last time’ or*

*'last week on...', and there's kind of a small recap of the last episode. And there's that technique that kind of give you sort of a separate thing before the sort of show starts."*

**p.60** *"It generally comes down to the showrunners, the producers who are driving because there is usually that person, or couple of people, that is going from room to room. They're sitting in the editor's room for 'Episode one', they're sitting in the editor's room for two. And for three – a standard kind of rotation is three editors. So, they're, you know, 123. I would do one and then four, and then seven. So, that is kind of the more official way."*

**p.61** *"If you're the only editor on a series, that's just taking a long time to edit. [...] That's just so much work these days. These shows come out. We want them out fast. So, with three editors rotating."*

**p.62** *"On True Detective, I think we're on for eight or nine months. There are three people, okay, and so, that's like you would just have to triple the amount of time that you did it. And I definitely find that if you're on it for years and years, it's harder to stay fresh and keep your ideas fresh and flowing. I really like having other editors around."*

**p.63** *"TV is becoming closer to cinematic art form and a lot of talent going into it and money and it also takes a lot more work on every level, you know. So they're rotating directors, cinematographers, editors and it's also you know, it's a business they want to... Once they start shooting it, soon as they start rolling the cameras, they're want to get it out. Generally, they want to get it to the public, to the audience. Yeah, so the editing process can be a really time consuming, you know, and not just the editing."*

**p.65** *"We're generally all working together in the same places literally, like, you know, if this were my editing room, that would be the door, and I could walk out and talk to the other editors. And now with Avid, and you know, linked up everything, I can look at stuff if they, you know, if we allow it – we generally always allow it like, 'yeah, look, look at what I'm doing anytime'. So I'll go, especially if I'm starting on doing episode two and episode one's already been done or is close to being done. I'll look at what they did."*

**p.66** *"Then, talk with the showrunners. Like, how do you like this style? You want to keep this going? Do we want to try something different? So yeah, there's a lot of communication among*

*the editors, and we often see ourselves as sort of a team, you know. We are part of the whole, which is a little different than maybe, you know, editing a feature film.”*

**p.71** *“I personally like them a little bit. I think they're definitely overused. A very well done one, used sparsely, used sparingly can be fun. Yeah, engaging. But, especially in American television, the overuse of the cliffhangers is frustrating. [...] I think that sort of the plot-based cliffhanger is overused, but there can be, you know, some shows you saw like, there's a character moment, at the end. Oh, we really know that character. There's something going on. An emotional, you know, moment. They can be used in the same way. I really like shows that use that variety.”*

**p.81** *“The people funding it and making it and writing it and creating it are the ones who make that decision. I, you know, personally, when the story's been told when, when the characters are known, when we've been through an experience and an emotional changing arc with all our characters, then it's, you know, enough.”*

**p.84** *“Most people know that it's the season finale, and are a lot more focused, and you are not as worried about them coming back. It's more oriented towards what you're going to leave the viewer with, with their experience of the whole season, the whole series is going to be. And you can pretty much assume if people are watching the season finale, they've watched the whole thing. They know what's going on, and they want to know ‘how does this end?’, ‘what's going to happen?’. And you, I think you have a little more time. And they often give literally more time for the episode, the final episode, first and the final episode, even on shows that have time constraints, they'll break that sometimes for the finale. So it can go over time.”*

\*\*\*

### **Entretien avec Meg Reticker, monteuse de *True Detective*, le 24.01.22**

**p.44** *“That want or need for authenticity is such a big thing of making art, you know, telling a story right now. But in so many ways, that's a device.”*

**p.44-45** *“This is a world that the show's creator and the show create, the sort of laws of that world. So that's all it has to obey. It doesn't have to obey the world that is our reality. So, I'd say it's not a reality of the world. It's a reality within the show.”*

**p.51** *“It's more like cinema, you know. And Cary Fukunaga, who was the director we mostly work with, who both Alex and, you know, Fonzie, worked with the most. And I think a lot of the philosophy of the filmmaking was that, first of all, he never distinguished from one episode to the next. And he never called it TV, he always called it the film. And that film was not just, you know, each episode, it was actually the whole thing. And I always thought that was really interesting. And I remember thinking even some of the rhythms, or the rhythms of the cutting was very much taking its time. And I was really looking at a 10-hour film.”*

**p.64** *“that's changing, like you've seen that show Queens Gambit, you know, that, that kind of the same editor there. And there's more shows that are having one editor”*

**p.66-67** *“I feel like that is always the frustration of editors, because they're always like, ‘yeah, no one can really tell, which is my episode, or episodes’. I mean, I know that, on the other hand, like, I can tell, or they can tell, you know”*

**p.67** *“Usually, people cannot tell. [...] A lot of editors have different, you know, strengths and weaknesses. [...] And the show [has] to work as a whole, you know. It takes a lot from where the showrunner, or the creator has to really kind of take everything together, and make it feel like it's together, you know, and take the strengths and weaknesses of all the editors and make it one.”*

**p.72-73** *“I have mixed feelings. I mean, it seems a little cheesy, maybe a little bit, kind of a device. But on the other hand, you know, you do want people to watch the show.”*

**p.83-84** *“It's very difficult because, in a weird way, you want to be challenged at all times as an editor. You don't want to be doing the same material, you know, and yet sometimes you fall in the trappings. Well, not the trappings but you really like the people, and you like the story, you feel like the show is fresh. And then sometimes you're like, ‘yeah, but I need to move forward’.”*

**p.85** *“It's actually the one before that's the best episode in my opinion. It's the penultimate actually episode. A lot of editors talk about that, like, you know, like you want to do the finale, but sometimes the one before the finale is better. That's better. Right? Tells more or says more about the show.”*

\*\*\*

### **Entretien avec Peggy Koretzky, monteuse d'Engrenages, le 02.02.22**

**p.19-20** *« Les enjeux sont toujours énormes pour le pilote car c'est toujours l'épisode sur lequel, finalement, on passe plus de temps, parce que c'est lui qui va définir la série et qui va faire que les gens vont revenir ou pas. Parce que très, très souvent, on s'arrête au bout d'un épisode. [...] L'essentiel, c'est d'arriver à comprendre qui sont les personnages, leurs enjeux, de s'y attacher très vite puisqu'il faut que ce soit dès le début et puis de mettre aussi en place une intrigue qui peut faire rester les gens. Donc c'est beaucoup. »*

**p.20** *« Ah mince, je n'ai pas de bombe qui explose dans le premier, ça va être compliqué. »*

**p.21** *« Il y a énormément de poids sur le réalisateur et le monteur du pilote. »*

**p.41** *« Une série comme Engrenages, c'est très ancré dans la réalité. Le quotidien des flics, cette vérité-là, c'est ce qui a plu ici [à Londres, Ndlr] [...] Elle a vraiment marché cette série, parce qu'elle est réelle. »*

**p.41** *« Gilles Vagniez, le réalisateur de la saison 2 a vu la saison 1 et a été complètement fasciné par cette histoire, mais il disait « c'est pas possible à la réalisation, on reste beaucoup trop loin des personnages, il faut être avec eux, il faut être plus proche du documentaire ». ».*

**p.44** *« On ne veut jamais montrer que c'est une fiction. Tout doit être crédible pour que le spectateur vive la situation avec les héros ou la personne qui vit quelque chose de terrible. C'est toujours notre question : est-ce que c'est crédible ça ? [...] Est-ce que ça marche, est-ce qu'on va y croire ? »*



**p.49** « Netflix, par exemple, il n'y a pas de durée. Donc, il peut y avoir un épisode qui fait 44 et l'autre qui va faire 54. Tout ça c'est juste : est-ce que ça tient, est-ce qu'on ne s'ennuie pas, est-ce que ce n'est pas trop long ? »

**p.49** « C'est contreproductif pour moi parce qu'un épisode est différent de l'autre et que parfois tu as plus besoin de temps pour raconter l'histoire, et parfois moins, et tu ne peux pas être calibré comme ça. Il faut plus de liberté, je trouve. Parce qu'après, cela te force parfois à couper, couper, couper des choses et au détriment de l'histoire, au détriment justement de choses qui auraient été essentielles pour comprendre la trajectoire d'un personnage, ou même pour comprendre l'histoire. »

**p.56-57** « Attention cette scène-là, je pense qu'on va la zapper donc il faudrait que dans ton épisode, on comprenne ceci, cela... qu'on a coupé. Mais je pense qu'en une phrase de post synchro ce sera dit et puis, ça ira. Parce que finalement on réécrit aussi, et ça se passe beaucoup dans le policier, c'est que tout d'un coup on s'aperçoit qu'on ne comprend rien et qu'il faut clarifier certaines choses. Donc la post synchro aide beaucoup. »

**p.71-72** « Il y a ceux qui marchent et ceux qui font dire au spectateur 'oh non, encore ça, encore ce genre de trucs, mais non ils ne vont pas nous le faire ça !'. Donc, il faut qu'on soit plus surpris que de simplement se dire 'mais non !' Mais parfois, le cliffhanger attendu marche aussi. [...] On l'a pimenté au montage en volant des éléments du début de l'épisode suivant et c'est vraiment l'astuce basique 'Va-t-elle arriver à déjouer la bombe ?'. Voilà, on est face à un démineur et il y a quelqu'un derrière la porte qui risque d'exploser, et paf, le montage coupe là et c'est la fin de l'épisode. Évidemment c'était attendu mais, en même temps, ça a marché et j'ai eu de nombreux messages de gens qui me disaient 'comment tu as pu me faire ça ?!' Donc ça marche encore. »

**p.82** « Tu t'essouffles à raconter les mêmes choses, parce qu'il y a les mêmes choses qui reviennent. [...] donc il y a un moment où, et ça c'est se mettre d'accord avec le diffuseur, il faut se dire 'allez on pousse, on pousse, on pousse parce qu'elle a quand même bien marché encore cette dernière saison, allez on en refait encore une, mais là, il faut qu'on s'arrête parce que ça suffit. »

**p.82** « Engrenages, je pense qu'il y a eu un moment où... il ne faut pas non plus jouer avec la lassitude des spectateurs ou téléspectateurs. Ils se sont tous dit il y a un moment où il va falloir que ça s'arrête. Et puis surtout les acteurs, ils sont pris sur d'autres choses, peut-être de moins en moins disponibles. »

\*\*\*

### **Entretien avec Emmanuèle Labbé, monteuse d'Engrenages, le 25.01.22**

**p.50** « On a tendance à traiter les épisodes deux par deux. Il y en a un en début de soirée, l'autre en deuxième partie. »

**p.54** « Le montage, c'est une réécriture. C'est à dire qu'on peut tout à fait réécrire des choses au montage en inversant des scènes, en en supprimant, en privilégiant un personnage, en le déstructurant, en déstructurant la narration, en créant des flashbacks. Alors tout n'est pas complètement possible. Mais enfin, on peut faire beaucoup de choses avec lui. »

**p.55** « Engrenages, c'est intéressant parce qu'il y a les deux, c'est à dire que c'est... A chaque fois, il y a une intrigue policière, ou enfin, une intrigue par épisode et puis après on développe les personnages qui eux-mêmes ont des sous intrigues. Ou en tout cas des intrigues parallèles qui les concernent et qui vont se développer tout le long de la saison souvent. »

**p.56** « Si quelque chose n'a pas été dit assez clairement dans l'épisode précédent et qu'on l'a un peu perdu dans le 2ème... Ça dépend tellement des films, des séries. Par moment, on peut reprendre un petit bout de ce qui a été fait dans l'épisode précédent, mais parfois, ça ne s'y prête pas. »

**p.62** « Ça m'est arrivé qu'on fasse à deux une série complète d'Engrenages. Il y avait trois réalisateurs, donc on montait six [épisodes] chacune, c'était épuisant, énorme. Ça nous a pris toute une année chacune. C'est trop en fait. C'est à dire que c'est beaucoup plus intéressant d'être plusieurs pour pouvoir discuter entre nous. Ce sont souvent des rythmes assez effrénés quand même, parce qu'il y n'y a pas un temps fou pour le montage donc c'est très fatigant. Et puis ça prend trop de temps. Si c'était une personne qui montait toute seule une saison, ça prend

*beaucoup plus de temps que quand on est trois, évidemment. Et en général, ce sont des histoires de production, il faut que ça sorte plus vite. »*

**p.82-83** *« Il y a un moment, faut savoir s'arrêter. Chacun a sa façon – là je parle du créateur de la série, du scénariste – chacun a sa façon d'arrêter ses personnages, donc, il n'y a pas vraiment de règles. Si on regarde toutes les fins, policières ou pas, toutes les dernières saisons et derniers épisodes, il y en a des très ratés, puis il y en a des formidables qui arrivent à conclure chaque personnage. En fait, c'est surtout ça. C'est surtout autour des personnages quand même, plus que d'une intrigue principale. »*

\*\*\*

### **Entretien avec Steen Schapiro, monteur de *Forbrydelsen*, le 15.01.22**

**p.24** *“Then, if the pilot was successful, you ordered a whole series. Today is very different.”*

**p.38** *“For the first episode, you have to really both find the style and you have to present all the characters, you have to present the main dilemma. You have to give you some expectations of what to expect, but also why should I keep watching? So, it's a very important episode.”*

**p.50** *“The Killing, or Forbrydelsen, when it was being planned, it was actually called ‘The story of a murder’, ‘Historien om et mord’. And it was supposed to run for ten episodes, and then maybe get a second season. What happened was: one, we changed the title during the production, and two, another show planned for transmission fell through, so we expanded this one to twenty episodes for the first season, and then ten episodes for the two following seasons.”*

**p.54** *“I really like the organic process where you can make discoveries in editing, and maybe change the plan. I know a specific character in one of *The Killing*'s seasons was killed because of me. Just kept saying ‘this guy does not work. I mean, he doesn't play it well, and everything stops whenever he comes into the room’. So, we killed him off. [...] But just to say it was an organic process, you saw what worked, what didn't work. It was a collaboration. And sometimes when it didn't work... Okay, we change it.”*

**p.65** *“When we sometimes have three or four editors working on the same project, we’re often sitting next to each other in different rooms. And we have lunch, and we have meetings, and we are trying to, like, find a rhythm or style and we’re learning from what each other is doing or from what each other is successful with. So, it’s a process of interconnection”*

**p.75** *“We had the style with the cliffhanger at the end where you were slowly seeing different people. There was a cinematic style.”*

**p.75** *“I like [cliffhangers]. I like to build up suspense. I love it. Forbrydelsen was very, very specific in that, it had a specific style. You knew when that specific piece of music was coming on, and you knew when the camera began to track and then, oh, the episode is ending. Now, all the plot lines are presented. So, we have like four or five cliffhangers at the same time.”*

**p.77** *“I think it’s changed a little bit. I think what we did on Forbrydelsen was very specific. It was very pulp noir crime, thriller. And we wanted to keep the mystery going. I think with all the dramas and all the evolution that’s been in TV dramas since then, and streaming drama, obviously, because that’s why a lot of the really good series are made. For stuff like Mad Men, then you don’t need a specific cliffhanger where everything is really dangerous. You need an emotional cliffhanger or dramatic one saying you know, ‘Oh, I’m disappointed.’ Boom. ‘I want to do this. Oh, that didn’t succeed.’ Boom. So, it’s a very different kind of storytelling. We can do both. I don’t have a preference. I like the pulpy comic book noir of the thriller, but I also really appreciate the depth of the drama.”*

**p.80** *“It’s very much a creative decision.”*



## GLOSSAIRE

**Anthologie** : série où chaque saison a des personnages et des intrigues indépendantes les unes des autres. Une anthologie est caractérisée par une thématique liant les saisons entre elles.

**Arc narratif** : terme qui décrit la progression narrative d'un récit de l'ouverture au dénouement. Dans une série, l'arc peut se développer au-delà d'un seul épisode.

**Audimat** : audimètre permettant de calculer le nombre de téléspectateurs des chaînes de télévision en France. Équivalent de l'indice Nielsen aux États-Unis.

**Bible** : document qui contient toutes les informations nécessaires sur la série (vie et psychologie des personnages) et sert de référence à toute l'équipe de production.

**Binge-watching** : pratique qui consiste à regarder un grand nombre d'épisodes d'affilée.

**Réseau câblé** : groupe de chaînes de télévision et/ou de radio diffusé à l'aide d'un câble.

**Cliffhanger** : scène de fin d'épisode, ouverte, à suspense, laissant le spectateur avec une forte attente.

**Épisode** : division d'une série en segments narratifs faisant partie d'un tout et diffusés séparément.

**Fan-base** : ensemble de fans.

**Flashback** : terme qui désigne un retour en arrière dans un récit.

**Flashforward** : terme qui désigne un saut en avant dans le récit.

**Indice Nielsen** : échelle qui permet de déterminer l'audience aux États-Unis. Équivalent de l'audimat en France.

**Nordic Noir** : genre de fiction policière scandinave qui caractérise des intrigues sombres situées dans un environnement urbain et désolé.

**Pilote** : épisode un de la saison une d'une série qui a une valeur de test.

**Police procedurals** ou **Formula Show** : type de séries où tous les épisodes sont construits sur la même formule (un épisode = une histoire résolue).

**Replay** : service qui permet de revoir en différé des programmes télévisés après diffusion.

**Revival** : série qui a été annulée depuis longtemps et qui revient à l'antenne pour poursuivre le récit.

**Saison** : ensemble d'épisodes d'une série télévisée, diffusés dans un même laps de temps.

**Série feuilletonnante** ou **Serial Drama** : série dont certains arcs narratifs peuvent se dérouler sur un seul épisode mais dont l'arc narratif principal se développe sur toute la saison.

**Series Finale** : anglicisme qui désigne le dernier épisode d'une série.

**Showrunner** : personne responsable du suivi quotidien d'une série. Chef d'orchestre qui supervise tous les aspects de la série : de l'écriture en passant par le tournage jusqu'au montage.

**Sitcom** : série télévisée à dominante comique, à petit budget, tournée en studio (unité de lieu).

**Streaming** : technique de diffusion de contenus multimédias en ligne.

**Twist** : retournement de situation qui permet de relancer l'intrigue d'une série.

**VOD** : sigle pour « vidéo à la demande », construit sur l'anglais 'video on demand', plateforme qui permet de commander ou d'acheter des films/séries afin de les visionner.

**Whodunit** : genre de récit où le spectateur découvre les éléments en même temps que le détective et peut ainsi tenter de percer le mystère et de découvrir le coupable avant la fin.

# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES CITÉS

BARTHES Roland. L'effet de réel. In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 84-89.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Série télévisée et image du temps », in *Écrans*, 2015, n° 4, pp. 121-136

FAUCON Térésa, *Théorie du montage : Énergie des images*, Paris : Armand Colin, 2013, 240p.

MURCH Walter, *En un clin d'œil*, Paris : Capricci éditions, 2011, 176 p.

POSLANIEC, Christian & HOUYEL, Christine, *Activités de lecture à partir de la littérature policière*, Paris : Hachette Éducation, 2001, 287 p.

STRAUBHAAR Joseph, *World television: From global to local*. Los Angeles : Sage, 2007, 312 p.

## OUVRAGES CONSULTÉS SUR LE SUJET

BAUDOU Jacques, SCHLERET Jean-Jacques, *Meurtres en séries : les séries policières de la télévision française*, Paris : Huitième art, 1990, 587 p.

BERRY Jonathan, *Examining the Specificity of TV Editing in Contemporary Crime Drama*, Dissertation: Television Production, Bournemouth, The Media School Bournemouth University, 2013/2014, 38 p.

DOURY Laurence, *Le mal dans la série télévisée policière CSI (Les Experts) : quand le criminel devient une personne ordinaire*. Mémoire : Sciences de l'information et de la communication, Eriscom, Université Lyon 3, 2006, 116 p.



EUGENE Audrey, *Évolution des représentations du phénomène criminel dans les séries policières : une analyse contextuelle des séries télévisées sur plus de cinquante années (1958-2010)*. Mémoire : Faculté de droit et de criminologie, Louvain, Université catholique de Louvain, 2015, 120 p.

JAY Emmanuelle, *Le montage. Technique et esthétique : fiction, documentaire, série, nouvelles écritures*, Paris : Armand Colin, 2020, 160 p.

MONNET-CANTAGREL Hélène. *Le format de série, de la pratique à la théorie*. Séminaire du CEISME, Mar 2016, Paris : France.

PELTIER, François. *L'évolution des formats et des contenus narratifs des séries télévisées de fiction étasuniennes (1950-2018)*. Mémoire : Sciences de l'Homme et Société, études cinématographiques, Rennes, Université Rennes 2, 2018, 172 p.

SOFIO Séverine, « L'impact discret des métiers du montage sur les séries télévisées (et inversement) ». Communication dans un congrès, *Troubles en séries. Les séries télévisées à l'âge adulte* : Sciences de l'information et de la communication, Lyon, CRESPPA (Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris), 2016, 14 p.

#### **AUTEURS DE RÉFÉRENCE SUR LE POLICIER**

DOYLE, Arthur Conan, 1859 – 1930.

DUMAS, Alexandre, 1802 – 1870.

CHRISTIE, Agatha, 1890 – 1976.

GABORIAU, Émile, 1832 – 1873.

LEBLANC, Maurice, 1864 – 1941.

POE, Edgar Allan, 1809 – 1849.

# NETOGRAPHIE

## ARTICLES CITÉS

BARONI Raphaël, « Le *cliffhanger* : un révélateur des fonctions du récit mimétique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 31 | 2016, mis en ligne le 22 décembre 2016, consulté le 21 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7570>

CHAMBAT-HOUILLLON Marie-France, « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes. Les fins dans une série pour les jeunes : *Gossip Girl* » [en ligne], page consultée le 11/11/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-119.htm>

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Machines sérielles et montages du temps » [en ligne], page consultée le 11/11/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-television-2016-1-page-145.htm>

GLEVAREC Hervé, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », dans *Questions de communication*, décembre 2012, pp. 214-238 [En ligne], page consultée le 03/12/2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/405>

ODIN Roger, « Narrer : narration et narrativisation », dans : *De la fiction*. Sous la direction de Odin Roger. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 2000, p. 25-36. [en ligne], page consultée le 26/10/2021, URL : <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/---page-25.htm>

## ARTICLES CONSULTÉS SUR LE SUJET

JOST François, « Séries policières et stratégies de programmation » [en ligne], page consultée le 23/11/2020, URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2001-5-page-148.htm>



# FILMOGRAPHIE

## SÉRIES ANALYSÉES

*Engrenages*, Alexandra Clert (créatrice), 2005-2020, Son et Lumière, Canal +, DVD.

*Forbrydelsen (The Killing)*, Søren Sveistrup (créateur), 2007-2012, Danish Broadcasting Corporation, DR1, DVD.

*Mindhunter*, Joe Penhall (créateur), 2017-2019, Denver and Delilah Productions et Panic Pictures, Netflix, VOD.

*True Detective*, Nic Pizzolatto (créateur), 2014-2019, Warner Bros, Television Distribution, HBO, DVD.

## SÉRIES CITÉES

*24h Chrono*, Robert Cochran, Joel Surnow (créateurs), 2010-2014, Real Time Productions, 20th Century Fox Television, DVD.

*Alcatraz*, Elizabeth Sarnoff (créatrice), 2012, Bad Robot Production, Fox, DVD.

*Alias*, J. J. Abrams (créateur), 2001-2006, Bad Robot Productions & Touchstone Television, ABC, DVD.

*Arsène Lupin*, Jacques Nahum (créateur), 1971-1974, ORTF & Pathé, ORTF (2<sup>ème</sup>), DVD.

*The Avengers (Chapeau melon et bottes de cuir)*, Sydney Newman (créateur), 1961-1969, Jerry Weintraub Productions, ITV, DVD.

*La Casa de papel*, Alex Pina (créateur), 2017-2021, Vancouver Media, Atresmedia & Netflix, Antenna 3 & Netflix, VOD.

*Les cinq dernières minutes*, Claude Loursais (créateur), 1958-1996, RTL Télévision, RTL, DVD.

*Chernobyl*, Craig Mazin (créateur), 2019, HBO & Sky UK, HBO & Sky Atlantic, DVD.

*Cold Case*, Meredith Stiehm (créatrice), 2003-2010, Warner Bros., CBS, DVD.

*Columbo*, Richard Levinson (créateur), 1968-2003, Universal TV, NBC, DVD.

*Criminal Minds (Esprits Criminels)*, Jeff Davis (créateur), 2005-en production, The Mark Gordon Company, CBS, DVD.

*The Crown*, Peter Morgan (créateur), 2016-en production, Left Bank Pictures & Sony Pictures Television, Netflix, VOD.

*CSI: Crime Scene Investigation (Les Experts)*, Anthony E. Zuiker (créateur), 2000-2015, Alliance Atlantis & CBS Paramount Television, CBS, DVD.

*Dallas*, David Jacobs (créateur), 1978-1991, Lorimar Television, CBS, DVD.

*Dragnet (Badge 714)*, Jack Webb (créateur), 1951-1959, Mark VII Productions, NBC, DVD.

*Dexter*, James Manos Jr. (créateur), 2006-2013, John Goldwyn Production & Clyde Phillips Production, Showtime, DVD.

*Dexter: New Blood*, Clyde Phillips (créateur), 2021-2022, John Goldwyn Production & Clyde Phillips Production, DVD.

*E.R. (Urgences)*, Michael Crichton (créateur), 1994-2009, Constant c Productions, NBC, DVD.

*Fantômas*, Bernard Revon (créateur), 1980, Antenne 2 & Hamster Films, Antenne 2, DVD.

*Gomorra*, Roberto Saviano (créateur), 2014-2021, Cattleya & Sky Italia, DVD.

*Hannibal*, Thomas Harris & Bryan Fuller (créateurs), 2013-2015, Gaumont International Television, NBC, DVD.

*Lost*, Jeffrey Lieber & J. J. Abrams & Damon Lindelof (créateurs), 2004-2010, Bad Robot Productions, ABC, DVD.

*Les petits meurtres d'Agatha Christie*, Murielle Magellan (créatrice), 2009-en production, Escazai Films, France 2, DVD.

*Law and Order: Special Victims Unit (New-York Unité Spéciale)*, Dick Wolf (créateur), 1999-en production, Wolf Entertainment Studios, NBC, DVD.

*Law and Order (New-York police judiciaire)*, Dick Wolf (créateur), 1990-2010 / 2022-en production, Wolf Entertainment Universal Television, NBC, DVD.

*NYPD Blue (New York Police Blues)*, Steven Bochco & David Milch (créateurs), 1993-2005, Steven Bochco Productions & 20<sup>th</sup> Century Fox Television, ABC, DVD.

*Rouletabille*, Bernard Dalbry & Guy Jorré (créateurs), 1966, ORTF, DVD.

*Sherlock Holmes*, 1954-1955, Guild Films & Poste Parisien, First-run syndication, DVD.

*Suburra*, Daniele Cesarano & Barbara Petronio (créateurs), 2017-2020, Cattleya & Rai Fiction, Netflix, VOD.

*Twin Peaks*, David Lynch (créateur), 1990-1991 / 2017, Spelling Television, ABC, DVD.

*The Wire (Sur écoute)*, David Simon (créateur), 2002-2008, HBO Entertainment, HBO, DVD.

#### **FILMS CITÉS**

*Gone Girl*, David Fincher (réalisateur), Regency Enterprises & TSG Entertainment, 2014.



## ENTRETIENS

### Entretiens effectués :

- Steen Schapiro (monteur de *Forbrydelsen*)
- Peggy Koretzky (monteuse d'*Engrenages*)
- Emmanuelle Labbé (monteuse d'*Engrenages*)
- Chris Figler (monteur de *True Detective*)
- Meg Reticker (monteuse de *True Detective*)
- Byron Smith (monteur de *True Detective & Mindhunter*)

### Prises de contact :

- Affonso Gonçalves (monteur de *True Detective*)
- Alex Hall (monteur de *True Detective*)
- Ghita Beckendorff (monteuse de *Forbrydelsen*)
- Janne Bjerg Sørensen (monteuse de *Forbrydelsen*)
- Camille Toubkis (monteuse d'*Engrenages*)
- Sophie Fourdrinoy (monteuse d'*Engrenages*)
- Yann Malcor (monteur d'*Engrenages*)
- Tyler Neslon (monteur de *Mindhunter*)
- Kirk Baxter (monteur de *Mindhunter*)
- Nic Pizzolatto (créateur de *True Detective*)
- Søren Svestrup (créateur de *Forbrydelsen*)
- Joe Penhall (créateur de *Mindhunter*)
- Alexandra Clert (créatrice d'*Engrenages*)
- Anne Landois (scénariste d'*Engrenages* saisons 3 à 6 et *showrunner* de la série)
- Marine Francou (scénariste d'*Engrenages* saisons 7 et 8)





# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>7</b>
<b>CHAPITRE 1.....</b>	<b>13</b>
<b>LE MONTAGE AUDIOVISUEL, UN DECOUPAGE AU SEIN D'UN MEME EPISODE.....</b>	<b>13</b>
I. DE L'AUTRE COTE DE L'ECRAN : LE TELESPECTATEUR .....	13
1.1 <i>Un épisode de série policière .....</i>	13
1.2 <i>Le montage pour accrocher un public.....</i>	15
1.3 <i>Diversité des publics .....</i>	16
1.4 <i>Indice culturel .....</i>	17
II. L'EPISODE PILOTE.....	18
2.1 <i>Définition .....</i>	18
2.2 <i>Les enjeux d'un pilote .....</i>	19
2.3 <i>Le montage d'un pilote.....</i>	21
2.4 <i>Importance de la musique .....</i>	22
2.5 <i>Court historique et évolution des moyens de diffusion.....</i>	24
2.6 <i>Analyse comparative .....</i>	25
III. FRONTIERE ENTRE FICTION ET REALISME.....	39
3.1 <i>Barthes et son « effet de réel ».....</i>	39
3.2 <i>Le réalisme fictionnel.....</i>	40
3.3 <i>Créer du réalisme : des choix techniques.....</i>	41
3.4 <i>Crédibilité &amp; authenticité.....</i>	44
<b>CHAPITRE 2.....</b>	<b>47</b>
<b>LE MONTAGE EPISODIQUE, UNE ARTICULATION DES EPISODES .....</b>	<b>47</b>
I. DECOUPAGE D'EPISODES ET CONTRAINTES DE DIFFUSION .....	47
1.1 <i>Succession d'épisodes .....</i>	47
1.2 <i>Format, durée et modèle de diffusion .....</i>	48
1.3 <i>La place de la publicité .....</i>	52
II. ET SI JE RATE UN EPISODE ? .....	53
2.1 <i>Le montage, élément décisif.....</i>	53
2.2 <i>Plusieurs stratégies possibles .....</i>	56
2.3 <i>Rattraper un épisode .....</i>	57
III. MONTEUR OU MONTEURS ?.....	59
3.1 <i>Équipe de montage.....</i>	59

3.2	<i>La durée du processus de montage</i> .....	61
3.3	<i>Une question de temps et de budget</i> .....	62
3.4	<i>Collaboration entre monteurs</i> .....	64
3.5	<i>Pluralité de monteurs, pluralité de montages ?</i> .....	66
<b>CHAPITRE 3</b> .....		<b>69</b>
<b>LE MONTAGE SERIEL, UN LIEN ENTRE LES SAISONS</b> .....		<b>69</b>
I.	LE DENOUEMENT D'UNE SAISON .....	69
1.1	<i>Articulation des saisons</i> .....	69
1.2	<i>La question du « cliffhanger »</i> .....	70
II.	QUAND ARRETER UNE SERIE ?.....	78
2.1	<i>Perte d'audience</i> .....	78
2.2	<i>Quand l'histoire arrive à terme</i> .....	79
2.3	<i>Syndrome de la saison en trop</i> .....	81
2.4	<i>Monter un Series Finale</i> .....	83
III.	UNE IDENTITE SPECIFIQUE A CHAQUE SERIE .....	85
3.1	<i>Forbrydelsen</i> .....	86
3.2	<i>Mindhunter</i> .....	88
3.3	<i>True Detective</i> .....	90
3.4	<i>Engrenages</i> .....	91
<b>CONCLUSION</b> .....		<b>95</b>
<b>ANNEXES</b> .....		<b>99</b>
<b>GLOSSAIRE</b> .....		<b>115</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....		<b>117</b>
<b>NETOGRAPHIE</b> .....		<b>119</b>
<b>FILMOGRAPHIE</b> .....		<b>121</b>
<b>ENTRETIENS</b> .....		<b>125</b>



## Les séries policières : formes de montage et narration

**RÉSUMÉ** – La série télévisée policière se caractérise par une suite de produits audiovisuels, une succession de morceaux de récits d'enquête qu'on appelle épisodes. Ces épisodes s'ancrent dans le genre du policier, avec des codes qui lui sont propres, mais qui peuvent être bousculés. Ils suivent un modèle de diffusion spécifique ; ils peuvent s'insérer dans une grille de programmation de chaînes télévisées ou bien être diffusés sur d'autres canaux ou plateformes comme celles de streaming ou de vidéos à la demande. Toutes les diffusions requièrent un découpage particulier qui s'opère en trois temps : le montage audiovisuel (plan par plan), le montage épisodique (épisode par épisode) et le montage sériel (saison par saison). De ces trois types de montage résulte une identité propre à chaque série policière. Ensemble, les différentes formes de montage et la narration, sans compter les contraintes de production, de diffusion, d'audience et autre, vont créer une œuvre sérielle unique et originale. C'est à travers ce prisme du montage et de la narration que seront analysées quatre séries : *Engrenages*, *Forbrydelsen*, *True Detective* et *Mindhunter*.

**Mots-clés** : séries – genre – policier – montage sériel – montage audiovisuel – montage épisodique – narration – lien – public

## Crime dramas: editing types and narration

**ABSTRACT** – Crime dramas are characterized by a series of audiovisual products, a succession of pieces of inquiry stories called episodes. These episodes are anchored in the crime genre, with its own codes, but sometimes, they can shake it up. They follow a specific distribution pattern; they can be inserted into channel television listings or be broadcast on other channels or platforms such as streaming or video on demand. All broadcasts require a particular cutting happening in three stages: audiovisual editing (shot by shot), episodic editing (episode by episode) and serial editing (season by season). These three types of editing result in an identity proper to each crime dramas. Together, the different forms of editing and narration, not to mention production, broadcast, audience, and other constraints, will create an original and unique serial work. It is through this prism of editing and narration that four series will be analysed: *Engrenages (Spiral)*, *Forbrydelsen (The Killing)*, *True Detective* and *Mindhunter*.

**Key words**: dramas – genre – crime – serial editing – audiovisual editing – episodic editing – narration – link – audience