

# L'influence des soap opera sur les stratégies narratives des séries télévisées

## *Soap opera influence on TV Prime time narrative*

Carmen COMPTE

Université de Picardie Jules Verne  
[compte.carmen@wanadoo.fr](mailto:compte.carmen@wanadoo.fr)

**Résumé.** Ancré profondément dans une tradition littéraire picaresque, le feuilleton à épisodes a réussi à traverser les différents types de supports (journal, radio, cinéma, télévision) en trouvant, à chaque étape, les spécificités d'écriture qui caractérisent le média utilisé. Son adéquation avec des contraintes techniques du petit écran a fait de ce format un modèle de rhétorique télévisuelle dont le succès (à long terme et sur une très large audience) permet de comprendre son influence sur des séries du « prime time » apparemment aussi différentes que *Hill Street Blues*, *NYPB*, *P.J.*, *Ally Mc Beal*, *Avocate & Associates*, ou *Urgences*. En jouant sur les stratégies narratives, on assiste à un basculement du récit vers une focalisation sur des relations interpersonnelles dans une sorte de huis clos qui tient par un minutieux travail technique que nous contribuons à mettre en évidence.

**Mots-clés.** Soap opera, narration, rhétorique télévisuelle, feuilletons, séries américaines, structures narratives, forme culturelle de communication, fiction télévisuelle, formes fictionnelles.

**Abstract.** Deeply rooted in the picaresc tradition, the soap opera (daytime serial) gendered a narrative form finding its own specificity, progressively in the protocols of more closed narrative forms such as press, radio, cinema and television. Its adaptability to the technical capacities of programs meant for the small screen has developed a real rhetoric model proving to be one of the most effective broadcast vehicle (if we considered its long term run and large audience). This also explains its influence on prime time series as varied as *Hill Street Blues*, *NYPB*, *P.J.*, *Ally Mc Beal*, *Avocate & Associates*, or *E.R.* While developing a distinct narrative form, the serial puts the emphasis of the fiction on interrelationships among characters creating a real "huis clos". This is done with a meticulous technical work which we contribute to underline.

**Keywords.** Soap Opera, narrative, TV rhetorics, daytime serials, american serials, narrative structure, cultural form of communication, television fiction, story telling forms.

## 1 Introduction

Le *soap opera* s'inscrit dans la tradition littéraire picaresque qui remonte au XVI<sup>ème</sup> siècle. En effet, que ce soit avec la *Celestina* ou *Lazarillo*, c'est l'aventure d'une société qui est racontée, ce sont les péripéties d'un personnage<sup>1</sup> représentant du peuple, antinomique des héros de pastorales et des romans de chevalerie. Issus de la littérature orale, ces feuilletons sans fin<sup>2</sup> ont suivi l'évolution des médias, dans les journaux, puis à la radio, au cinéma et enfin à la télévision. Se sont-ils adaptés aux contraintes des différents supports médiatiques ou ont-ils fait évoluer l'écriture de ces derniers ? C'est l'une des questions qui se pose lorsque l'on observe la place prépondérante qu'ils occupent et la parfaite union établie entre leur forme narrative et le système symbolique télévisuel. Elle sera abordée en première partie.

Afin de vérifier si ce style de narration influence de façon visible les autres formes de fiction, elles sont appréhendées, en deuxième partie, à partir de quelques caractéristiques.

Enfin, nous examinons si ce système d'écriture, minutieusement construit en réponse à des besoins sociaux et individuels, peut compromettre la diversité des formats télévisuels et entraîner une uniformisation, ou s'il constitue une sorte de rhétorique particulièrement adaptée au support hertzien. C'est en effet un système paradoxal car, pour traiter des difficultés de la vie ordinaire, voire de l'action-zéro (absence d'action dont le Loft serait le point extrême), afin de se rapprocher d'une réalité quotidienne, il a dû développer des moyens techniques extrêmement sophistiqués qui réussissent à maintenir l'intérêt et l'attention du spectateur et donc à le fidéliser.

## 2 Analyser l'écriture télévisuelle d'un soap

### 2.1 Un constat

Dans une économie télévisuelle de renouvellement que caractérise la recherche du bénéfice, la permanence des *soap opera* représente un phénomène exceptionnel. A l'antenne dès 1937, *The Guiding Light* était un feuilleton radiophonique à succès qui s'est poursuivi sous la forme d'un *soap* à la télévision jusqu'à aujourd'hui. S'il constitue ainsi le record de longévité d'une émission, ce passage réussi d'un support technique à un autre soulève au moins deux questionnements :

- Si le succès de ce style de narration exprime l'existence d'un besoin de la part du public, quel est-il et de quelle façon la télévision le satisfait-il ?
- Si, comme l'affirme Mc Luhan, « le média c'est le message », dans quel sens s'est effectuée l'adaptation ? Le genre littéraire du feuilleton a-t-il été transformé par sa mise en scène hertzienne, ou a-t-il

---

<sup>1</sup> La *Celestina* (1499) de Fernando de Rojas et *les Aventures de Lazarillo de Tormes* (1553), œuvre anonyme. On rappellera que l'œuvre de Dickens a d'abord été lue par épisodes dans des magazines, avant d'être regroupée dans un ensemble d'ouvrages.

<sup>2</sup> D'où le nom d'*opera* en référence à la longueur, aux retournements narratifs et de *soap*, allusion aux détergents, subventions publicitaires de la première heure de la télévision pour des feuilletons de l'après-midi. Ils ont pris le nom de *tele-novelas* dans les pays hispanophones (avec le surnom de *culebrones*, couleuvres exagérément longues), rappel de leur origine des *fotos-novelas*. Les westerns furent appelés des "*horse-opera*" dans les années 1930. On peut également y voir, comme l'ont fait les nombreuses critiques, le détergent qui nettoie tout ce qui est mauvais dans l'individu et qui alimente l'art mélodramatique de l'opéra...

contribué à développer un nouveau style télévisuel, une écriture en concordance avec les contraintes du média ?

### ***L'œuf ou la poule<sup>3</sup> ?***

Trois éléments montrent à la fois une adéquation du genre au média et un développement de l'outil télévisuel pour répondre aux caractéristiques du style narratif :

- L'infrastructure commerciale de l'outil dont le fonctionnement est conditionné par l'audience. Le *soap* est organisé en intime interaction avec le grand public. Courrier, magazines maintiennent un lien étroit qui assure à la production une bonne assise sociale<sup>4</sup>. Ces aspects collatéraux permettent déjà d'entrevoir la transition médiatique que peut apporter la *Web TV*.
- La structure de production de ces feuilletons qui garantit au produit une régularité et un coût de type industriels. Le rythme de tournage d'un épisode quotidien, base d'une fidélisation du public, suppose une organisation précise et une équipe homogène : les réalisateurs, les scénaristes et acteurs sont sélectionnés puis formés en interne pour assurer des continuités de style.
- Une remise en question quotidienne de la réalisation, par une approche pragmatique de la réception<sup>5</sup>, afin d'en améliorer l'impact. Face à une concurrence sérieuse, il faut à la fois fidéliser en rassurant et stimuler en innovant, d'où un besoin de connaître et d'exploiter le système symbolique utilisé et son potentiel.

### ***Un succès d'audience pour un monde rassurant***

Pour étayer l'affirmation selon laquelle les êtres humains sont insatiables dans leur curiosité envers leurs semblables, M. Esslin (1982) raconte une anecdote. Dans un petit village africain aux maisons de huttes, sans commerce et sans électricité, il s'interrogeait sur ce que faisaient les habitants, pendant les longues soirées qui succèdent à une nuit qui tombe tôt et soudainement sous les tropiques. Son ami lui répondit sans hésitation que les gens parlaient d'eux, de leurs voisins, des joies, des peines. Ainsi, considère M. Esslin, cet intérêt qui vient après les préoccupations de nourriture, d'un abri, de la procréation, constitue l'un des besoins fondamentaux des humains<sup>6</sup> et l'auteur de conclure que toute fiction n'est finalement qu'une forme de potin (*gossip*). La télévision, avec son interminable flux de personnages présentés de

---

<sup>3</sup> Le succès de certains formats s'est répercuté sur l'évolution technologique. Ainsi les "*comic strips*" ont accéléré les progrès de l'impression couleur à grande vitesse.

<sup>4</sup> D. Hobson (1982) rapporte l'importante controverse soulevée dans la presse et les nombreuses manifestations occasionnées par la décision de ne pas renouveler, après 17 années de services, le contrat de l'actrice qui jouait le rôle central de Meg Mortimer dans le feuilleton britannique "*Crossroads*". L'auteur a traité ce phénomène dans une analyse systémique qui montre combien les divers éléments socioculturels co-latéraux ont autant d'importance que le texte pour construire une relation d'interaction entre les téléspectateurs et le feuilleton.

<sup>5</sup> Qui conduit à des résultats surprenants constatés lors l'étude (Compte, 1985), notamment la corrélation entre des analyses sémiotiques du traitement technique et des études cognitives, au grand étonnement de l'instance de réalisation ("*do I do that?*" répondait le réalisateur interrogé lors d'un entretien).

<sup>6</sup> Pour étayer ce point, certains chiffres sont éloquentes : en 1940, les 64 feuilletons diffusés par les radios américaines constituaient 92% du financement sponsorisé des émissions de la journée.

manière dramatique (que ce soit de la fiction ou de la réalité), est le plus parfait convoyeur mécanisé de ces formes de commérages (p.30). Dans un autre contexte, américain cette fois, D. Hobson (1982) souligne le plaisir qu'éprouvent les téléspectateurs à commenter ce qui s'est passé ou va se passer dans les épisodes des fictions télévisées. Puisqu'il s'agit de la vie quotidienne, chacun peut se sentir spécialiste et avoir son mot à dire, ce qui expliquerait, en France, le succès de la télévision réalité et d'émissions de type *Loft story*. C'est donc un domaine remarqué par les chercheurs, particulièrement en psycho-sociologie. Les analyses de D. Pasquier (1998) sur *Hélène et les garçons* et autres séries pour adolescents, tout comme le travail de S. Chalvon-Demersay (1994), confirment cet engouement et le rôle joué par ces émissions.

Aux Etats-Unis, les *soap* sont doublement ancrés dans une réalité quotidienne. Tout d'abord par les thèmes qui reprennent des faits-divers, mais également par les indications de coordonnées et de références données incidemment au cours des échanges. Le feuilleton mêle habilement des personnages de fiction et des acteurs sociaux qui acceptent de faire une apparition, jouant leur propre rôle. Les spectateurs intègrent ce monde virtuel en évoquant les personnages comme des êtres familiers qu'ils suivent depuis des années et auxquels ils adressent un abondant courrier. Le rapport intime qu'ils éprouvent avec ce style d'émissions, son appropriation sont illustrés par le nom que la mère de R. Allen (1995) attribue aux *soap* : "*my stories*" et que l'auteur rapporte avec amusement.

Les *soap* constituent un « lien commun » rassurant dans une société où la famille est atomisée, dispersée, où les environnements mêmes sont en continuelle transformation. Ils développent un monde qui se substitue naturellement au vide laissé par une individualisation sociale. Nourris des problèmes rencontrés par les individus, ils en assurent de nombreuses fonctions<sup>7</sup> en donnant, non pas des leçons, mais des éclairages multiples d'une même situation. Or, observer comment quelqu'un s'est tiré d'affaire face à un problème, constitue également une partie importante d'un processus d'apprentissage permanent tout au long de la vie. D'où l'intérêt didactique<sup>8</sup> suscité par ce format télévisuel.

### ***Un succès financier pour un modèle efficace***

Par l'apport des publicitaires, les *soap opera* assuraient 75% des revenus des *Networks* dans les années 1980, ce qui explique la luxueuse organisation<sup>9</sup> qui permet

---

<sup>7</sup> Pourvoyeurs de modèles comportementaux d'une éducation sociale, ils deviennent également objets de communication et même moyens utilisés par des acteurs médicaux pour évoquer les problèmes d'un patient.

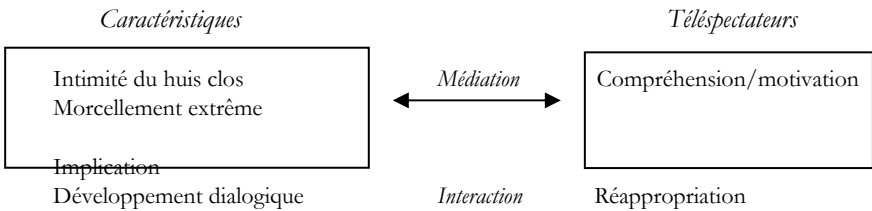
<sup>8</sup> L'échec de la campagne anti-alcoolique menée par le *Ministry of Health* dans les années 80 et le succès remporté par le thème traité dans plusieurs *soap opera* en témoignent, tout comme l'importante utilisation en Amérique latine de ce type de feuilletons dans un objectif d'éducation à grande échelle.

<sup>9</sup> Pour *All my Children*, un immeuble entier est consacré à la production du *soap*, véritable usine comportant tous les corps de métier travaillant la nuit pour la mise en place des décors, dès 7h du matin pour la réception des acteurs, la répétition des textes, les séances d'essayage et de maquillage, la mise en place des éclairages avec celle des caméras, pour une répétition avec le réalisateur en fin de matinée et un tournage en début d'après-midi. Pendant que le document est au montage-son, des réunions sont prévues avec toute l'équipe pour discuter du scénario du lendemain, prendre connaissance du courrier des spectateurs (les sacs postaux reçus quotidiennement et les courriers électroniques sont analysés et synthétisés par des responsables) afin d'en tenir compte, de corriger éventuellement le scénario avant de le distribuer aux acteurs qui doivent l'apprendre pour le lendemain. L'arrivée de la numérisation dans les moyens de production a très peu modifié cette organisation.

une production régulière et précise. Tout est, en effet, minuté, chacun connaît sa fonction exacte afin d'être efficace et d'éviter les surcoûts. L'équipe de scénaristes et de réalisateurs est formée spécifiquement par la chaîne de façon à assurer une continuité de style et une création commune. A la différence de la production française, le produit réalisé appartient à la chaîne, les auteurs, scénaristes et réalisateurs sont « fonctionnarisés » à son service. L'industrialisation du processus de création permet de mettre en place un produit répliquable jusqu'à ce qu'une légère inflexion de l'audimat apporte un signal immédiatement géré dans un sens d'ouverture à la créativité.

## 2.2 Du paradoxe à un type de narration spécifique

### *Ses caractéristiques apparentes*



**Figure 1.** Schématisation des modes de médiation/interaction propres au soap

Pour tout profane<sup>10</sup>, le *soap* est caractérisé par des personnages qui, essentiellement par des échanges verbaux, nous entraînent dans des dédales compliqués d'intrigues multiples qui intéressent plus particulièrement un public de ménagères. Conclusion des analyses d'audience des années 1940 pour la radio, cette image persistera pour la télévision. Il faut attendre la décennie 1980 pour que de nouvelles études démontrent que le public est beaucoup plus large et différencié (Cassata & Skill, 1983), que le type de narration est vraiment spécifique et que certaines de ses règles sont peu à peu adoptées dans les *prime time* (Skill, 1982).

J'ai moi-même expérimenté comment, lors de mes premiers séjours à New York, alors que l'anglais constituait encore un sérieux barrage et que mon manque d'intérêt *a priori* pour le genre du feuilleton me faisait zapper devant le téléviseur, deux particularités ont retenu mon attention. Tout d'abord, le fait que de manière presque immédiate au moment du visionnement, la relation entre les personnages et le sens de leur action apparaissait transparente au spectateur que j'étais. Élément paradoxal si l'on considère qu'il s'agit de plusieurs intrigues entrelacées, souvent très compliquées, en principe essentiellement présentées par des dialogues et entrecoupées, sans transition, par de longues pauses publicitaires, au moins sept fois en moyenne, quelle que soit la durée de l'épisode. Ainsi, étonnée par l'efficacité de cette forme de **médiation**, il m'a semblé intéressant d'observer comment le système d'expression spécifique développé par ce genre narratif permettait à quiconque (même à un non-anglophone) de comprendre et même de retenir des formules d'échanges sociaux. Cela apparaissait comme un système fonctionnel mis en place pour répondre au « *melting pot* » américain : une sorte de « *Fast-food* » intellectuel et social, facile à assimiler.

<sup>10</sup> Et pour le Dictionnaire de la Communication qui définit le *soap* comme « une réalisation de médiocre qualité (...) qui s'adresse aux ménagères ».

La deuxième particularité s'est révélée au cours de l'analyse conduite pour comprendre ce paradoxe<sup>11</sup>. Les résultats ont confirmé l'objectif général commun, celui d'une recherche d'audience maximale. Il est apparu que le *soap* qui a obtenu le plus grand succès, contrairement à celui qui en avait obtenu le moins, portait plus d'attention aux deux points suivants :

- Faciliter la compréhension du plus grand nombre de téléspectateurs ;
- Stimuler continuellement leur motivation.

Pour ce faire, sur la base d'une approche pragmatique, chaque chaîne a mis en place, tout au long de ces années à l'antenne, un système précis qui apporte à un public hétérogène une réponse à la fois sociale, narrative et technico-cognitive. « *Ces outils permettent de composer un réseau polyphonique multicode et stratifié qui favorise une lecture à plusieurs niveaux de compréhension. Le message y est structuré en plusieurs strates sémantiques, la plus fondamentale prend en compte les éléments de compréhension, une autre fortement imprégnée d'éléments socioculturels autorise un niveau de lecture différent, et une troisième reste plus particulièrement ouverte pour un espace de création originale ; les trois étant intrinsèquement liées et interconnectées* » (Compte, 1985).

### ***Une méthode de mise à plat des structures narratives***

Une méthode d'analyse a été mise au point à l'occasion de cette recherche sur les Soap Operas (1985), puis elle a été adaptée à l'auto-formation des enseignants de langue<sup>12</sup> en leur donnant un outil simple à utiliser pour sélectionner et exploiter les documents extraits d'émissions de télévision ou de films.

La méthode allie des données sémiotiques de mise en image utilisées par l'instance de production à des données perceptuelles apportées par les recherches en sciences cognitives et repérées lors du visionnage. D'où le nom donné à cette méthodologie « sémio-cognitive ».

L'image s'apprend. Comme tout média, l'écriture télévisuelle obéit à des codes, les niveaux de lecture dépendent donc de leur maîtrise. C'est la raison pour laquelle l'analyse proposée commence par une **mise à plat** du document, car celle-ci sert de cadre de référence. Il s'agit de mettre sous forme de tableau les éléments tels qu'ils ont été perçus. Elle donne à voir la chronologie des événements, de saisir rapidement le découpage des unités constitutives. Leur minutage donne en outre une information importante sur les éléments mis en avant par le réalisateur. Il ne s'agit cependant pas d'un script précis et rigoureux ou d'un scénarimage (story board).

Pour l'analyse des structures narratives, le document est découpé en unités d'action ou événementielles<sup>13</sup>, considérées comme des séquences. La chronologie des événements permet de faire apparaître les distorsions du traitement temporel (temps réel *versus* temps fictionnel). Une analyse sémiotique plus poussée exige de

---

<sup>11</sup> L'analyse (Compte, 1985) s'est d'abord centrée sur les treize feuilletons présents à l'antenne, afin de vérifier leur appartenance commune à une forme précise et appliquée. L'étude diachronique plus détaillée du contenu s'est effectuée sur deux extrêmes : les *soap opera* ayant le meilleur et le plus mauvais indice d'audience dans un corpus portant sur cinq années.

<sup>12</sup> Collection EDAV (Exploitation de Documents Authentiques en Vidéo, 1986-1995) Publication et diffusion CIEP/CNDP. Composée de 6 ouvrages chacun accompagné d'un film, la collection proposait un outil d'auto-formation aux enseignants afin qu'ils sachent utiliser l'image animée dans leurs cours. Cf. également l'ouvrage publié chez Hachette : la Vidéo en classe de langue (1993).

<sup>13</sup> Le tableau propose 4 colonnes : le n° de la séquence, sa durée, un bref descriptif de l'action et les indications scripto-ictoniques.

détailler les séquences en plans selon leur grosseur<sup>14</sup> et leur durée et de repérer où se situent les effets spéciaux apportés par un mouvement particulier de la caméra (panoramique, travelling) ou de l'objectif (zoom). Ces tableaux permettent une analyse de la diègèse : comment se construit la chronologie des actions et des personnages. Pour ces derniers, nombreux dans les feuilletons, une analyse de leurs interrelations sous forme de mapping permet de comprendre l'impact, la complexité que certains d'entre eux possèdent par rapport à d'autres qui deviennent des faire-valoir.

Dans l'expérimentation évoquée (1985), la mise à plat des épisodes de *soap opera* s'est faite en trois étapes : une mise à plat du visuel plan par plan, puis de l'audio (sans l'image) et enfin du traitement technique, toujours en fonction de la perception au moment du décodage. Puis, pour la partie technique, une comparaison a été menée avec les scripts de réalisation que la chaîne de télévision a mis à notre disposition. Elle révèle ainsi un travail minutieux comparable à celui d'une composition musicale dans laquelle la place et la tonalité de chaque instrument sont précisément calculées. Dans le cas du feuilleton, les instruments sont constitués par des codes empruntés à d'autres médias, tels les styles narratifs (littérature), le jeu de personnages, les décors et costumes (théâtre et cinéma), le travail sur les différents types de musique (radio), le montage (cinéma). C'est la combinatoire de ces systèmes symboliques qui appartient en propre au média télévisuel. Le produit est élaboré en fonction de la réception qui en est prévue. La priorité est de faciliter la compréhension, puisque tout spectateur qui ne comprend pas zappe en jugeant négativement le spectacle. Parallèlement, il est indispensable d'offrir une stimulation à des motivations et à des niveaux d'attention très hétérogènes.

### **Un travail précis de médiation**

Dans un cadre d'analyse sémio-cognitive, la mise à plat de structures narratives des fictions policières télévisuelles fait apparaître, entre autres, deux processus de logique visant la compréhension.

Le premier est représenté par des séries telles *Murder she wrote (Arabesque)*, qui par un effet de *flashback* explique, au moyen d'une reprise visuelle, les différents points clés de la résolution de l'intrigue policière. *Columbo* se situe dans cette logique, mais avec une structure différente : l'explication est donnée, visuellement, aux spectateurs avant l'arrivée du héros. Ce n'est pas le processus le plus couramment employé par les *soap opera*.

Dans le second, l'influence du format porte davantage sur la participation continue du spectateur grâce à des éléments facilitant le repérage, non pas comme spectateur d'une situation, mais comme témoin, **confident d'un réseau de témoignages** qui finissent par converger vers une seule ou une multiplicité d'explications. C'est une structure en puzzle. Ce point apparaît nettement dans *Hill Street Blues*, *New York Police Blues (NYPB)* et dans *Urgences* lorsque les séries font intervenir des opinions différentes apportées par les divers personnages. Le spectateur n'assiste pas vraiment à l'action, mais aux réactions médiatisées des personnages. Le système de juxtaposition permet d'accélérer des inférences pour comprendre plus vite une situation.

---

<sup>14</sup> L'analyse proposée se distingue d'une analyse cinématographique dans la mesure où ce décodage par plans peut se faire en utilisant simplement trois types de plans : les deux extrêmes de l'échelle des plans (gros plan et plan d'ensemble) et un plan intermédiaire. Les raisons en sont développées dans (Compte, 1992).

### **Repérage des personnages**

Au premier rang des éléments facilitant le repérage se place l'utilisation de stéréotypes et d'archétypes qui, du point de vue narratif, stimulent la participation active des spectateurs. On retrouve également la distinction précise des personnages par leur physique, les costumes, le métalangage corporel et tout indice permettant de les caractériser et donc de les discriminer les uns par rapport aux autres. L'importance de ces éléments est apparue lors du décodage évoqué (1985) des deux feuilletons. Le décodage, nous avons insisté sur ce point, se faisait en fonction de ce que percevaient les codeurs<sup>15</sup>. Dans l'un des feuilletons, celui qui avait le moins de succès, le décodage visuel (sans audio) a présenté aux décodeurs des difficultés dans la reconnaissance et l'identification de certains personnages, à cause d'un *casting* trop uniforme. Les personnages se « ressemblaient tous » d'après les codeurs<sup>16</sup> et leur repérage, leur nombre, le rythme du défilement (interdiction de revenir sur un plan analysé) exigeaient un effort d'attention plus poussé et, en général, mal accepté.

Celui qui avait le plus de succès présentait au contraire de nombreux détails favorisant une perception rapide et une prise en compte des conditions de visionnage dans le flux.

### **Projection des intentions de réalisation dans le décor**

L'analyse technique a mis en valeur le rôle des décors, élaborés pour créer une émotion, une atmosphère en liaison directe avec l'intentionnalité que souhaitait transmettre le réalisateur. Les gammes de couleurs et de matières jouent dans le même sens.

Parmi de nombreux exemples, le traitement des deux couples de héros du même feuilleton semble illustratif de ce point, car ils étaient systématiquement filmés, les uns sous un éclairage franc, les autres tamisés ; les uns avec des couleurs pastel, les autres des couleurs sombres. La systématisation de ces éléments tenait parfaitement son rôle de facilitateur dans la perception d'une ambiance et l'anticipation de l'action : le premier couple, jeune et amoureux, vivait en parfaite harmonie, alors que le couple âgé était à la veille d'un divorce. La redondance de ces éléments, qui semble vraiment exagérée lorsqu'elle apparaît dans la mise à plat, n'est pas consciemment perçue lors du visionnage dans le flux et, d'après les réactions des décodeurs, elle semble avoir un réel impact sur la perception et, par contrecoup, sur la motivation, car elle facilite une compréhension rapide.

### **Stimulation par la réalisation**

L'autre souci de l'instance de réalisation est de continuellement stimuler la motivation du spectateur. Elle le réalise par le choix des thèmes tout autant que par la mise en scène servie par un cadrage et un montage particuliers. Pour équilibrer le manque d'action, les échanges entre les personnages sont filmés en plans serrés<sup>17</sup> et courts. Le couloir de *P.J.* permet non seulement aux personnages de se croiser (source d'intrigues secondaires), mais également de faciliter des mouvements de caméra. Le rôle de la prise de vue est primordial. Les emplacements de caméras

<sup>15</sup> Pour l'expérimentation, ils avaient été choisis avec des âges et types de motivations différents. Pourtant, les décodages qu'ils effectuaient séparément (ils ne se connaissaient pas) apportaient les mêmes informations et des remarques comparables.

<sup>16</sup> Le contexte du feuilleton était le milieu de la danse, les personnages ne se distinguaient pas assez car ils étaient vêtus selon un même style et appartenaient à une même classe d'âge. Contrairement à des feuilletons plus récents situés dans un contexte identique (tel « Un dos Tres », par exemple), le visuel était très pauvre et peu informatif.

<sup>17</sup> C'est-à-dire qui donnent au spectateur l'impression d'être dans un rapport d'intimité avec le personnage (gros plans).



permettant de nombreux angles de prise de vue et la construction d'un regard subjectif, spécialement adressé au spectateur, compensent les effets négatifs d'un genre qui limite l'action à un huis-clos et à une temporalité du quotidien. On a pu dire que les acteurs de *soap* ne bougeaient pas, car effectivement c'est la caméra qui les anime, regard inquisiteur et curieux qui se déplace constamment mais avec logique<sup>18</sup>. *Urgences* illustre bien ce procédé.

### **Stimulation par le rythme**

Autre aspect de stimulation : le rythme de l'émission. Il constituait l'un des points remarquables dans (Compte, 1985). Le manque d'action dû aux choix des thèmes et au style de traitement des *soap* a fait prendre conscience, très tôt, de la nécessité d'assurer un rythme rapide, susceptible de retenir l'attention du spectateur. Cette accélération se remarque également dans l'évolution de séries telles que *Columbo*, *Maigret*, *Navarro* et *J. Lescaut*<sup>19</sup>. Le plan extrêmement long (plan séquence de 10') que l'on trouve dans *Columbo* (1970) est un héritage direct des tournages cinéma. L'accélération est encore plus nette dans des séries plus récentes telles que *NYPB*, *Urgences*, *Ally Mc Beal* dont la structure rappelle singulièrement celle des *soap opera*. Les deux séries américaines<sup>20</sup> sont généralement plus courtes que les séries françaises (40 à 43' *versus* 48 à 50') pour un nombre de séquences plus important, ce qui signifie un plus grand nombre d'alternance entre les différents thèmes développés. L'observation de la durée moyenne des plans varie autour de 3" pour *Ally Mc Beal* et elle fluctue pour *Urgences* entre 2"24 et 4"42 alors que pour les séries françaises elle semble stabilisée autour de 3" pour *Avocats et Associés* et de presque le double pour *La Crim'*.

Les durées des plans les plus courts, souvent 2" pour *Urgences* et *Ally Mc Beal* sont doublées dans les séries françaises telles que *Avocats et Associés* et *La Crim'*. Le tableau détaillé réalisé lors de la mise à plat révèle comment les séquences longues sont composées de plusieurs plans, de façon à ne pas ralentir le rythme de la narration. Ainsi la séquence la plus longue de l'épisode, 4'31" (*Ally Mc Beal*) concerne des plaidoiries et est construite à l'aide de 56 plans, soit une durée moyenne de 4 secondes par plan. La séquence de 5'26" (*La Crim'*) dans laquelle l'associé, acculé, avoue le crime, comporte 41 plans (moyenne par plan de 7 secondes). La moyenne générale de durée des plans est ainsi révélatrice d'une accélération. Mais comme la perception du spectateur a des limitations, *Urgences* a dû ralentir le rythme des premiers épisodes.

	Durée Seq. la plus longue	Nbre de plans	Durée moy./plan
Ally Mc Beal	4'31	56	4 secondes
La Crim'	5'26	41	7 secondes

**Tableau 1.** Comparaison Etats-Unis/France des durées moyennes pour les séquences longues

On constate globalement un rythme deux fois plus rapide des productions américaines par rapport aux productions françaises.

<sup>18</sup> Contrairement à ce qui a été tenté dans la série *La Crim'* où les mouvements de caméra provoquent le tournis.

<sup>19</sup> La durée moyenne des plans d'un *Columbo* est passée de 1'57 (1970) à 1'42 (1980), pour *Julie Lescaut* de 1'47 (1996) à 1'25 (1997), pour ne citer que deux exemples.

<sup>20</sup> Il est fait, ici, référence aux épisodes analysés : *Ally Mc Beal* (1997 et 1999), *Urgences* (1999 et 1999), *Avocats et Associés* (1999 et 2000), *La Crim'* (2000 et 2001).

### 3 Les caractéristiques de l'« union » forme narrative/système symbolique et son influence dans les séries du « prime time »

L'étude détaillée des *soap opera* conduite par R. Stedman (1977), par M. Cassata et T. Skill (1983), R. Allen (1985), C. Compte (1985) semble confirmée par celle plus récente de R. Allen (1995). Si les thèmes sont variés et évoluent avec la société comme par effet de miroir, un certain nombre d'éléments permanents permettent d'évoquer une structure générale et des caractéristiques propres au genre. Nous les avons regroupées selon deux points de vue.

#### - Du point de vue narratif

- Multiplicité d'intrigues entrelacées.
- Développement alterné de chacune d'elles.
- Découpage en séquences courtes rythmées par de nombreux plans.
- Absence de héros.
- Absence de morale manichéenne.
- Elaboration d'une rhétorique télévisuelle.

#### - Du point de vue social

- Ancrage dans une réalité quotidienne.
- Maintien d'une cohésion sociale.
- Pérennité rassurante (élément d'équilibre pour une société atomisée).
- Relation privilégiée avec le téléspectateur.

T. Skill remarquait déjà en 1982 l'ouverture du *prime time* à certaines des caractéristiques tangibles du format. Aujourd'hui, des productions autres que des *soap* telles que les *sit'com*, les séries et les feuilletons, diffusées aux heures de grande écoute, semblent effectivement avoir adopté certains des éléments narratifs des *soap* notamment dans le traitement du personnage principal, de l'action et du développement de la fiction.

#### 3.1 De l'extraordinaire à la quotidienneté

Pour comprendre la filiation picaresque annoncée au début, il convient d'interpréter le terme de *pícaro*, non pas dans un sens moral de « vaurien » donné par le dictionnaire, mais dans un sens social de la « valetaille » du XVI<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire du petit peuple. Les récits picaresques touchent le grand public car il s'y reconnaît et s'identifie à ces héros ordinaires du quotidien. A. Bandura (1965, 1971) avait déjà démontré l'impact télévisuel dans ce processus d'identification (*modeling process*) provoqué également par la télévision, surtout lorsqu'elle présente des personnages et des situations proches de la vie du téléspectateur.

#### *Du héros à l'individu*

Le genre du *soap opera* refuse la notion classique de héros pour lui préférer des « brillances » ponctuelles de certains personnages, selon les épisodes. Le héros fait place à des individus mis en lumière, parce qu'ils sont confrontés à une circonstance particulière et/ou parce qu'ils ont un type de comportement précis. C'est ainsi que, dans leur analyse de l'audience, S. Pingree (1981) et M. Cantor et S. Pingree (1983) expliquent le pouvoir d'identification qu'exerce ce genre télévisuel et l'implication profonde des spectateurs pour ce type d'émission.

Le genre du *soap* s'oppose au principe manichéen développé dans les westerns, par exemple. Ses personnages ne sont ni bons ni méchants, ils sont « faibles » car, selon les conjonctures, ils peuvent agir de façon à nuire à un autre personnage. Les interactions multiples apportent des nuances qui conduisent à comprendre les

situations, plutôt qu'à les juger. Le téléspectateur acquiert ainsi une perception plus complexe et plus profonde des personnages. Il est difficile alors de les considérer comme abjects, ils peuvent même devenir attachants dans leur faiblesse. On retrouve ce souci dans des productions actuelles du *prime time*. C'est le registre choisi dans le feuilleton *Le juge est une femme* avec un duo constitué par les héros. Le commissaire ivre mort disparaît, ce qui constitue une faute professionnelle grave. Pourtant, tout comme la jeune juge, le téléspectateur peut pardonner et comprendre, puisque le réalisateur a pris soin de montrer les raisons de la désespérance autodestructrice du personnage. Le travail des scénaristes est alors visé par des spécialistes, médecin, ancien policier tel Hugues Pagan pour *Police District*, afin de bien traduire le ressenti des personnages, « cassés de l'intérieur, ballottés par la vie » ou de vérifier l'authenticité des actions et des termes professionnels utilisés.

### ***Du héros solitaire au modèle multipolaire***

Le relevé des interactions entre les personnages (Fig.2) établi lors de la mise à plat des séries actuelles, permet de remarquer, par le nombre d'apparitions des personnages à l'écran, la focalisation dont ils sont l'objet.

Columbo	Secr 04	Columbo 19	Suspect 35	Maitresse 13	Ami 07	Victime 04	Fo suspect 02			
Maigret	Insp. 09	Maigret 34	Suspect 09	Mari 04	Infirm. 06	Victime 04	Kiné 08	Star 18	Concierg e 16	
Navarro	Waltz 04	B.M. 13+	Navarro 63	Borrel 16+	Auquin 15+	Blomet 13+	Truand 06	Martin 05	Ginou 06	Yoland e 24
NYPB	Inspct. 1 21	Inspct.2 25	Patron 15	Inspct.3 16	Inspct.4 15	Avocat 03				
P.J.	Inspct. 1 18	Inspct.2 15	Patron 18	Inspct.3 11	Inspct.4 22	Inspct.5 16	Inspct.6 09	Assistant 08		

**Figure 2.** Synthèse des interactions inter-personnages et apparitions à l'écran

La différence de traitement entre *Columbo*, *Maigret* d'une part, et *NYPB* et *P.J.* d'autre part, montre combien les intrigues sont concentrées sur le héros et le suspect dans le premier cas et réparties dans le deuxième cas. Maigret est ainsi mis en valeur, tout comme Columbo<sup>21</sup>, contrairement aux patrons des séries policières telles *NYPB* ou *P.J.*.

Le modèle du héros solitaire, issu de la tradition littéraire, puis cinématographique, tels Maigret, Columbo, Derrick, dans laquelle la narration

<sup>21</sup> L'importance du suspect s'explique par la structure logique de la série qui suit le personnage au moment de l'action, au début de l'épisode, avant l'arrivée de Columbo.

structurante s'articule au fil des avancées de l'enquête, place le public dans une fonction de spectateur. Au contraire, le modèle multipolaire proposé par NYPB, P.J., *Police District*, *Ally Mc Beal*, *Urgences*, composé d'une pluralité de personnages, permet une focalisation sur des aspects psychologiques et sociaux par le biais du comportement de cette diversité d'individus. Ces séries ont adopté la technique des *soap*, qui n'explique pas, mais, à travers des échanges, des interactions, montre et fait apparaître les aspects saillants d'une personnalité et d'une situation. La série *Urgences* illustre bien ce processus narratif. *Julie Lescaut*, *Les Cordiers* en sont, en France, également des exemples, dans la mesure où l'intrigue est redistribuée à d'autres personnages (les inspecteurs, la famille, par exemple). Le temps de présence du héros à l'écran passe ainsi presque du double (62,5%)<sup>22</sup> au simple (34%) entre *Columbo* (1970) et *Navarro* (1995) ou *Ally Mc Beal* (2001) (37%).

	Columbo	Columbo	Maigret	Navarro	Ally Mc Beal
	1970	1980	1987	1995	2001
Présence à l'écran	60'	51'	42	29	15'36
Pourcentage	62,5%	56%	46%	34%	37%

Figure 3. Temps de présence du héros à l'écran

Cependant, la télévision dont l'objectif demeure la conquête de l'audience maintient une pluralité de formes, raison pour laquelle il serait vain de parler de paléo ou de néo-télévision. Le principe de diffusion des séries semble s'apparenter davantage à l'hétérogénéité favorisant l'hybridation des formats. Ainsi, côtoyant des modèles de héros solitaire ou multipolaire, des formules intermédiaires se développent, mettant en scène un duo ou un personnage fort autour duquel gravitent les autres protagonistes. La série *Navarro* tient lieu de transition avec un personnage présent, mais une interaction importante avec ses « mulets » (les inspecteurs).

### ***D'un événement à l'« action-zéro » du quotidien***

Les travaux de V. Propp (1925, 1965) sur la structure des contes ont contribué à mettre en évidence le fait que, traditionnellement, une narration est centrée sur un événement qui, dans la vie tranquille d'un personnage ou d'une communauté, crée un déséquilibre. Le héros entre alors en action pour rétablir l'harmonie initiale qui est en réalité une nouvelle harmonie, d'une autre nature que celle d'avant le chaos. Or, dans les *soap* tout comme dans la vie, cette harmonie n'est pas qu'un « *happy end* ». Elle est un passage, une transition vers de nouveaux bouleversements. Cette intrication d'aventures ordinaires jamais achevées rend ardue la tâche de résumer des récits précisément nourris des multiples relations entre les personnages ; lorsqu'on s'y aventure, on retrouve des archétypes. Si la source de toute fiction et de toute narration est, selon M. Esslin, fondée sur l'intérêt porté par les humains sur les autres, cette logique peut conduire vers un extrême d'action-zéro de type « Loft » ou d'actions-prétextes. On rend compte des « histoires » de la banalité quotidienne parfois simplement créées par le heurt de personnalités<sup>23</sup>. Le récit à base de dialogues s'y prête bien car il génère ses propres problèmes d'interprétation. Ainsi, c'est bien plus que le récit, l'évocation d'une temporalité du quotidien qui semble constituer l'objet principal de ce type de narration. Cette tendance apparaît dans les

<sup>22</sup> De la durée totale des épisodes analysés : *Columbo* (1970), *Navarro* (1995).

<sup>23</sup> D'où le choix très précis du type de personnages dans les jeux tels *Loft Story*, *Kob Lanta*, etc.

séries telles que *NYPB*, *P.J.* ou *Police District* qui font « rejaillir l'ordinaire »<sup>24</sup>. Les enquêtes sont reléguées à la fonction de décor, elles sont des prétextes, d'ailleurs elles peuvent très bien ne pas aboutir comme c'est le cas dans la vie. L'événement n'est qu'un déclencheur pour mieux connaître les réactions des personnages. L'approche systémique inter-textuelle permet de tourner autour des personnages pour en comprendre les réactions.

L'accroche dramatique principale peut être, comme le fait remarquer McAdow (1974), associée à un intérêt d'ordre sexuel ou encore au voyeurisme sado-masochisme que nous avons en nous et qui, d'après P. De-Muth et E. Barton (1982), étaient pris en charge par les jeux du cirque, au temps des romains. Mais il nous semble, d'après les étudiants interviewés<sup>25</sup> sur leur intérêt pour les *soap*, rejoindre l'opinion développée, en France, par D. Pasquier sur le rôle éducatif de ce genre d'émission, et ce pour au moins deux raisons. Le besoin éprouvé par les adolescents mais aussi par les adultes de connaître et de comprendre, d'une part, les différents comportements engendrés par une situation donnée ; d'autre part, les stratégies et/ou les solutions présentées par les séries pour gérer de véritables problèmes sociaux. Car les *soap* dépassent la simple présentation de la « mise en scène » interpersonnelle. Ils possèdent la particularité de traiter également des événements qui affectent la société. Dans les années 1980, ils représentaient même les seules émissions osant aborder, à côté des classiques adultères, les problèmes d'alcoolisme, de racisme et d'homosexualité. La série *Urgences* s'inscrit, de ce point de vue, totalement dans cette filiation. Tout d'abord, parce qu'il est difficile, dans un épisode, d'identifier le héros : les personnages bénéficient d'un traitement identique comme le montre le tableau de la figure 4. Ensuite, parce que chacun des personnages permet de traiter des problèmes de société, tels les enfants séropositifs et leur adoption (Jeanie), le droit des malades *versus* le devoir du médecin face à la mort (deux cas sont présentés dans cet épisode, une jeune fille et une vieille femme), l'homosexualité (Weaver) ou encore le droit des pères divorcés (Dr Benton).

Illustration même d'une structure en puzzle, il est difficile de citer les problèmes et de les associer à un seul personnage, dans la mesure où la multiplication des facettes d'exposition entrecroise personnages et problématiques.

Personnages	Jeanie Bébé séropositif Redgy	Dr.Weaver Lucy	Dr.Romano Elizabeth	Dr. Carter Cousine Damien	Dr.Benton Carla Psy	Lukas Carol	Dr.Greene Décès de la mère	Damien
Nbre d'apparitions	6	5	4	8	5	4	8	6

Figure 4. Nombre d'apparitions des personnages (*Urgences*, « *Derniers Sacrements* », 1999)

### 3.2 Les éléments structuraux et l'organisation du discours

Le fait de construire la narration télévisuelle sur une base unanimement perceptible conduisant vers une signification fondamentale permet ensuite de « jouer » sur les différentes strates ou niveaux signifiants. Le terme « jouer » est

<sup>24</sup> Expression de C. Chelli producteur de la série *Police District* sur M6 (Synopsis n°18, avril 2002, p.29).

<sup>25</sup> Un professeur d'une des plus fameuses universités américaines avait dû changer l'horaire de ses cours parce qu'il correspondait à celui de la diffusion d'un soap et causait de l'absentéisme de ses étudiants.

volontairement employé, car il permet de considérer les prises de risque qu'apporte l'innovation en matière de réalisation. On veut modifier les représentations des téléspectateurs en accrochant leur attention ou leur curiosité par des combinaisons nouvelles et on attend de ce nouveau rapport perceptif qu'il entraîne une structuration rationnelle ou un espace de liberté et d'identification du téléspectateur.

### **Structure narrative**

Ainsi sont remises en cause certaines structures narratives de base que la littérature a contribué à développer. La linéarité de développement en est un exemple. Les feuilletons tels que *l'Insti* ou *Madame le Proviseur* ne fonctionnent, auprès d'un public exigeant, que s'ils sont enrichis par ailleurs<sup>26</sup>. Le sens commun peut accepter un héros unique qui résout le problème à la façon caricaturale de Zorro et un contexte manichéen qui rappelle celui des westerns, mais, si l'on choisit de développer une action miroir d'une réalité quotidienne, le média du flux a ses exigences. Notre monde de vitesse ne permet pas, comme le faisaient les frères Lumière après avoir planté leur caméra, d'attendre qu'il se passe quelque chose<sup>27</sup>. Comment alors combiner la temporalité quotidienne avec ce besoin d'accrocher en permanence l'attention et la motivation ? La solution apportée par la structure du *soap* a été de développer plusieurs intrigues et de construire leur alternance de façon à ce qu'elles se situent, dans un épisode donné, à des points différents de leur développement dramaturgique (Fig. 5). Cette organisation permet de combiner l'intérêt narratif de façon à assurer une accroche constante pour un public peu captif<sup>28</sup>.

Ainsi, si l'on accepte comme principe le développement dramatique canonique en trois temps (début, pic, dénouement), chaque épisode présente un récit qui débute, une histoire qui se termine et le pic dramatique d'un développement. Du point de vue de l'intérêt du sujet, les nouveaux téléspectateurs sont conquis par l'histoire qui s'amorce et par le pic dramatique, tout en étant intéressés au développement des autres histoires dont le pic viendra dans les épisodes qui suivent. Souvent, le dénouement d'un thème peut se poursuivre par le démarrage d'un sujet secondaire en latence dans le traitement du sujet principal.

Thème 1	commencement	développement	<b>pic dramatique</b>	dénouement
Thème 2	dénouement	fin du thème	démarrage	<b>pic dramatique</b>
Thème 3	<b>pic dramatique</b>	dénouement	fin	démarrage
Thème 4	commencement	<b>pic dramatique</b>	dénouement	fin
	Épisode 1+ (ou plusieurs épisodes)	Épisode 2+	Episode 3+	Épisode 4+

**Figure 5.** Représentation de l'alternance comme système de développement dramaturgique des différents thèmes d'un même soap opéra

<sup>26</sup> Par exemple par une analyse plus fouillée d'une problématique sociale d'actualité, par des développements sur les plans sociologique et pédagogique susceptibles d'accrocher un grand public.

<sup>27</sup> Bien que le succès constaté du Loft à sa sortie repose la question...

<sup>28</sup> C'est-à-dire qui ne suit pas régulièrement les épisodes.



lieux où se côtoient des catégories sociales différentes. L'hôpital, le commissariat, le cabinet d'avocat en sont des exemples typiques. Paradoxalement, il s'agit de lieux dans lesquels la fragilité de l'individu apparaît, son intimité également. Le choix des lieux est, de ce fait, loin d'être neutre. Dans l'étude réalisée en 1985, les codeurs impliqués par le protocole méthodologique l'avaient même noté comme l'un des éléments susceptibles d'expliquer l'insuccès de l'un des deux *soaps* analysés. Il s'agissait d'un studio de danse dans lequel venaient répéter des personnages divers, alors que la série à succès se déroulait dans un hôpital et plusieurs restaurants. Contrairement à ces lieux, connus de tous, le studio de danse ne favorisait pas le type d'interactions multiples et variées qu'offrent l'hôpital et des lieux de brassage de population. La série *Ally Mc Beal* illustre ce point dans la mesure où la grande majorité des scènes se situe dans le cabinet d'avocats. Le Bar, les toilettes mixtes, le hall (avec le personnage de la secrétaire effrontée et curieuse) amplifient le brassage des stéréotypes et leur confrontation conduit bien souvent à des revirements dramaturgiques.

Dans la série *Urgences*, outre la diversité des difficultés inhérente au développement des personnages, eux-mêmes culturellement et socialement très diversifiés, le centre hospitalier permet de porter un éclairage incisif sur certains problèmes sociaux dans des contextes variés. Selon les épisodes, l'envers du décor d'événements dont les médias se sont fait écho est découvert et exploré. Ainsi, le traitement aux Urgences de victimes d'une émission de la télé-réalité, fait apparaître incidemment, à travers le drame vécu par des candidats, les véritables « règles » du fonctionnement de ce genre d'émissions. Le monde des concerts de hard rock, autre exemple, est examiné à l'occasion du secours apporté aux victimes. Dans un épisode, un même fait-divers permet de développer différentes problématiques : le danger des effets pyrotechniques d'un spectacle branché (un musicien au pied éclaté par un effet spécial), les effets d'un mélange de drogue et d'alcool (un autre musicien saisi d'une crise cardiaque), les aléas des gardes d'enfant (un jeune garçon piétiné et perdu dans la foule, il a été emmené à ce concert à l'insu des parents par la Baby Sitter et son petit ami), etc.

Tout comme les coupures de publicités dans la diffusion des *soap opera*, les moments de distanciation, de souffle ou de pause sont créés par une ouverture du huis clos. Dans l'épisode de *Ally Mc Beal* (Fig. 6) ces coupures, sont apportées par des lieux tels que le tribunal, la rue (l'école, dans cet épisode) et le bar. L'analyse du tableau des lieux (Fig. 7) fait apparaître une influence que l'on peut attribuer au style narratif propre aux *soap opera*. D'un côté se situent les intrigues qui se développent dans les lieux du crime et de l'environnement des suspects et témoins (*Columbo*, *Maigret*), de l'autre, les intrigues pratiquement en huis clos de type *Urgences*, *Ally Mc Beal*, dont *Navarro* et *Julie Lescaut* constituent des hybrides.

Il s'agit bien de deux logiques narratives. Dans la première, le personnage, telle une force qui va de l'avant, n'existe qu'en fonction du lieu où se déroule l'action ; dans la deuxième, il se crée une sorte d'équilibre entre les lieux de vie du personnage principal, qu'ils soient professionnels (commissariat) ou personnels (appartement pour Navarro, maison pour Julie Lescaut<sup>29</sup>).

Le générique de début de *NYPB* est, de ce point de vue, intéressant à analyser car il stigmatise très concrètement le traitement spécifique des lieux. L'extérieur est montré avec l'agressivité d'une accélération, de chocs visuels alors que les

<sup>29</sup> Ou hôtel dans le cas exceptionnel de l'épisode qui se partage entre la France et la Suisse (1996) ; importance également exceptionnelle des extérieurs dans le cas de l'épisode (1997) dans lequel Sarah, la fille aînée de J. Lescaut aide la fille de la victime.



personnages sont présentés avec un léger ralenti qui préfigure le développement privilégié des relations entre les personnages par rapport aux actions policières menées dans la ville (Compte & Arensma, 2002).

	Columbo	Columbo	Maigret	Navarro	Navarro	J. Lescaut	J. Lescaut
date	1970	1980	1987	1995	2000	1996	1997
Lieux (décors)	App.(victime) 8 Cabinet du suspect 10 Aérogare/avion 3 Commissariat 3 Hôpital 4 Studio cinéma 4 App.Maitresse 2	Villa (victime) - Int. 15 - Chambre 5 - Ext. 16 Ruelle/cuisine 5	Hôtel 17 Sa chambre7 Hammam 6 Ext. Hôtel 13 Ext. Ville 5 Autres 4 Lieu du crime 4 (chambre)	Commissariat Divers (ext.) Lieux du crime appartement	Commissariat 21 Appartement 6 Quartier 5 Restaurant 14+1(Ginou) Lieux -crime 5 Ext. 6	Commissariats (France + Suisse) 13 maison J.L. 5 Hôtel 5 Lieu du crime 7 Autres lieux 9	Commissariat 19 Extérieur(3) 20 Institut 8 Maison J.L. 3 App.Victime 3 Bar 3 Maison J.L. 3 Bureau 2

Figure 7. Tableau des lieux-décors<sup>30</sup>

### D'une histoire à un réseau de situations et d'échanges

L'analyse de séries telles *Columbo* ou *Maigret* révèle une structure construite sur le modèle de la quête, parce que le développement de l'histoire recompose la temporalité en fonction du récit. L'avancée de l'enquête donne le *tempo*. A partir du moment où l'on souhaite représenter les actions dans un contexte temporel miroir d'une réalité quotidienne, le réalisateur doit élaborer un système d'équilibre susceptible de compenser l'impression d'étirement, de temps mort. L'influence des *soap opera* se retrouve dans l'apport du développement simultané de plusieurs intrigues développées à travers des échanges<sup>31</sup>. Dans *NYPB*, il est difficile de dissocier certains personnages de l'équipe qu'ils constituent (Sipovitz / Simone ; Martinez / Greg). La mise à plat permet d'expliquer ce point : dans la mesure où ils représentent des personnalités différentes, la mise en valeur, par des effets de caméra précis, de leurs réactions, gestuelles et mimiques offre au public des éléments d'analyse ou de connivence. On démultiplie ainsi les points de vue narratifs.

Comme le signale R. Allen (1995 : 7), le déterminant syntagmatique (la direction générale du sujet ou l'intrigue) a cédé la place à une complexité paradigmatique (de l'intrigue à un monde fictionnel). Le spectateur fidèle est ainsi récompensé par une construction qui lui permet des décodages à plusieurs niveaux, une lecture plus nuancée des personnages et de la situation, car leurs composantes ont été élaborées tout au long de nombreux épisodes, alors qu'un épisode analysé

<sup>30</sup> Les nombres accolés indiquent le nombre de séquences se déroulant dans le décor cité.

<sup>31</sup> L'espace imparti à ce texte ne permet pas de reproduire les schémas d'inter-relations développés à partir des mises à plat des séries qui font nettement apparaître les différents traitements narratifs.

hors contexte par un critique naïf apparaît comme du dialogue sans intérêt échangé par des personnages communs.

#### **4 Le paradoxe télévisuel : un art précis de la combinatoire qui permet l'indigénisation**

Il faut attendre les années 1980 pour que le format très spécifique au *soap opera* soit pris au sérieux (entrée dans les « Cultural Studies » en Grande-Bretagne avec *Coronation Street* (1981) et l'ouvrage de D. Hobson (1982)). (Compte, 1985) a montré comment la rigueur de la manipulation technique qui accompagne ou plutôt qui s'est mise au service d'une stratégie narrative spécifique des *soap opera* a fait de ce format un modèle de rhétorique télévisuelle.

##### ***Rhétorique télévisuelle, une combinatoire minutieuse et précise, en quête de la profondeur***

Le terme de rhétorique est employé à dessein pour le différencier de « grammaire », de « formule » ou de « moule » car il rend davantage compte d'une dynamique particulière. Comme dans le langage oral ou écrit, il atteste d'une construction intentionnelle et singulière, utilisant un certain nombre de procédés repérables, finement organisés et structurés dans un but précis. A la différence d'une « grammaire », le sens émerge non seulement de la syntaxe, mais également de sa mise en contexte et de tout un jeu de combinaisons qui laissent place à la créativité et à l'innovation - une des conditions de survie dans un monde concurrentiel. A la différence d'une « formule », les éléments repérés ne fonctionnent pas toujours de la même manière quelle que soit l'intrigue et contrairement à un « moule », l'analyse en terme de rhétorique laisse la place à une combinatoire infinie, car toujours singulière des procédés repérés dans le système symbolique télévisuel.

Le traitement technique des feuilletons utilise des figures de rhétorique que l'on trouve dans d'autres émissions, mais avec un agencement minutieux de plusieurs composantes. La différence tient surtout au souci d'une adéquation avec le système perceptif des téléspectateurs et à l'importance du traitement visuel (comme dans la communication interpersonnelle de la vie quotidienne, analysée par E. Goffman), d'où l'importance d'une redondance inter-éléments. Ce qui explique certainement l'attitude différente des téléspectateurs que les études de S. Pingree (1981), de M. Cantor et S. Pingree (1983) et C. Compte (1992) décrivent comme plus participatifs.

##### ***La redondance inter-éléments***

Lorsque l'on assiste au tournage d'un épisode de *soap opera*, on est étonné de ce qui apparaît tout d'abord comme une absence de jeu, un « non jeu » des acteurs. Le travail qui leur est demandé se situe entre le théâtre et le cinéma, car ils doivent s'exprimer sans pratiquement bouger. De fait, ils participent à un ensemble en procurant la base sur laquelle s'organise le travail technique. Ce sont l'alternance des plans et les mouvements de caméra qui leur donnent vie et les situent par rapport au regard des autres personnages, les éclairages, les couleurs et la musique qui apportent la profondeur. La même remarque pourrait s'appliquer aux dialogues. Alors qu'ils sont la base de la narration, ils sont extrêmement concis sans chercher, comme dans le « polar » du cinéma français, le bon mot, la formule d'auteur qui marque (mais qui est intraduisible et qui nuit à l'exportation). Cette concision dans le texte évite l'impression de bavardage que pourrait créer une production à base de « *gossips* ».

L'installation d'un art de la combinatoire<sup>32</sup> exige une qualité du cadre qui ne tolère pas de plan neutre<sup>33</sup>. L'instance de réalisation joue sur la valeur perceptuelle de l'échelle des plans<sup>34</sup>. Le gros plan est utilisé pour attirer l'attention sur des accessoires facilitant la compréhension ou participant à la profondeur des personnages. La mise en valeur du personnage principal d'un épisode peut se faire par une différenciation, il apparaît en plus gros plans tout seul par exemple ou par le nombre d'interactions avec les autres personnages. Mais ce traitement n'est pas systématique (ce qui serait le propre d'une grammaire télévisuelle), c'est le rapport dans la différenciation qui l'est (ce que revêt, pour nous, tout l'intérêt d'une analyse en terme de rhétorique télévisuelle).

### ***Télévision internationale et indigénisation***

Evoquer une rhétorique télévisuelle internationalement respectée convoque aussitôt le problème de la mondialisation, et notamment d'une hégémonie des modèles anglo-saxons. C'est, en effet, le succès de *Hill Street Blues* qui a permis, selon l'auteur de P.J., F. Krivine, de convaincre les décideurs de prendre le risque d'une série policière axée sur autre chose qu'une enquête. Cela signifie-t-il que la télévision française soit sous la coupe des productions américaines ? La réponse est affirmative en ce qui concerne la diffusion. Le coût des *packages* américains défie toute concurrence et les chaînes y trouvent leur compte. En va-t-il de même pour la production ? Peut-on parler d'une théorie d'homogénéisation de la culture mondiale ou au contraire d'une indigénisation ? La théorie d'A. Appadurai que M. Buonanno (1999) applique à la dramatique télévisuelle montre qu'il y a « indigénisation » lorsque l'on peut remarquer un phénomène d'appropriation et d'élaboration à partir d'une culture imprégnée des caractéristiques locales, et l'auteur de citer l'exemple des *western spaghetti*.

Si, en ce qui concerne les séries et feuilletons, la tradition européenne est plus ancienne et si l'on peut retrouver dans la littérature, puis à la radio et au cinéma, des productions à base de structure modulaire (la filiation picaresque est importante) portant sur des faits-divers ordinaires, tissu de la vie sociale mêlant intrigue et vie personnelle, la transition sur le média télévisuel ne s'est pas vraiment faite en Europe. L'apport des *soap opera* américains est donc intéressant particulièrement sur les deux points suivants :

- En premier lieu, il produit la preuve du succès d'une forme hybride mais précise, et donc une incitation commerciale à la décliner sur des émissions du *prime time*.
- En second lieu, il a développé une utilisation du système symbolique télévisuel très fonctionnelle et efficace.

La question qui se pose, dans ce cas, consiste à rechercher si le passage de l'artisanat créatif à une échelle industrielle ne tue pas l'esprit novateur et ne risque pas de « formater » les styles (on peut songer à Hollywood et à la suprématie des Studios Universal pour le cinéma). Sur ce point, la notion d'indigénisation est intéressante à considérer, car elle s'oppose à celle de simple « copie » ou « inspiration ». Il s'agit de s'approprier des éléments dans une organisation cohérente avec le système social national.

---

<sup>32</sup> Titre d'un paragraphe de (Compte, 1992).

<sup>33</sup> C'est-à-dire qui ne donne pas d'information sur le thème, les personnages ou le contexte.

<sup>34</sup> La grosseur, à l'écran, du sujet filmé. C'est la différence de ce traitement par rapport aux autres personnages qui désigne, aux yeux des spectateurs mais sans qu'ils en prennent conscience, le protagoniste mis en valeur pendant l'épisode.

Si la série *La Crim'* fournit un exemple de simple déclinaison de l'original, celui de *P.J.* nous semble avoir intégré les éléments inspirés par *NYPB* dans un contexte culturel plus national. Nous avons montré (Compte & Arensma, 2002) combien, sur le plan de la série policière, la télévision française a réussi à faire reconnaître un hybride caractéristique de sa culture avec des réalisations comme *Navarro* et *Julie Lescaut*, des séries de type familial dans lesquelles la figure du héros n'est pas totalement gommée, mais correspond au besoin sécurisant d'une image forte.

Il nous semble que l'influence des *soap opera* porte sur deux aspects plus importants qu'une limitation à une inspiration. Tout d'abord, la découverte du potentiel d'un système symbolique que la télévision américaine, stimulée par la concurrence, a dû explorer bien avant que la télévision française n'en éprouve la nécessité. La problématique n'est alors pas de s'affranchir d'un modèle, mais, à travers l'analyse de celui-ci, d'apprendre, de découvrir et d'utiliser une rhétorique qui permet de trouver un style personnel à l'auteur, aux scénaristes français, souvent isolés et autodidactes<sup>35</sup>.

Le deuxième apport concerne la prise en compte de deux logiques de communication. Dans le cas de *Navarro* ou *Julie Lescaut*, la série propose un divertissement au spectateur, dans les autres types de séries telles que *Hill Street Blues*, *NYPB* ou *P.J.* beaucoup plus dans la lignée des *soap*, le spectateur se sent impliqué, voire acteur. Ce sentiment tient à la façon dont l'intrigue est conduite, la véracité des éléments d'information ou plutôt la cohérence, et le style d'écriture qui implique ou distancie. L'impact de la scène fait que le spectateur se l'approprie et qu'il continuera à la développer dans son esprit après le visionnement, contrairement au divertissement qui se termine avec le visionnage du document.

## 5 Conclusion

On a pu remarquer le développement de thèmes de plus en plus intimes traités dans les trois formats *sit'com*, séries, feuilletons. Faut-il imputer ce fait aux *soaps* ou à l'évolution sociale et à une plus grande précision de l'usage qui est fait de la télévision dans la vie quotidienne des individus ?

Notre analyse ne permet pas de répondre sur ce point que nous laissons aux sociologues, nous avons juste repéré des caractéristiques apparentes spécifiques aux *soap opera* et considéré dans quelle mesure elles ont été reprises dans les productions du *prime-time*.

En télévision, la rentabilité est mesurée et prise en compte. S'agissant d'un *mass media* onéreux, il convient d'élaborer les programmes avec le souci d'une audience toujours plus importante et d'une diffusion internationale. Dans un tel contexte, l'intérêt des *soap opera* réside dans le fait que ce format a su développer une maîtrise du système symbolique d'un outil perfectionné (le média télévisuel) jusqu'à en établir une rhétorique permettant une action sur le fonctionnement cognitif du téléspectateur. La mise en place d'invariants, de règles d'agencement et de fonctionnement techniques a été faite, non seulement dans un souci esthétisant ou innovant à la manière des modes passagères, mais dans le but d'assurer une véritable fonction de médiation cognitive et affective auprès des téléspectateurs. Prendre en compte des phénomènes de perception, d'attention, favoriser la compréhension et stimuler la motivation apparaissent comme les préoccupations phares de l'instance de réalisation. D'où la pérennité des solutions et la nouveauté

---

<sup>35</sup> Les Ecoles et Centres de formation se déclarent avant tout de Cinéma et non de Télévision.

des propositions qui les font adopter comme éléments de base d'une écriture télévisuelle.

Barde des temps modernes, c'est sur le petit écran et à partir d'un monde fictionnel créé que se fait la cohésion sociale, que se développe un sentiment d'appartenance et de partage d'intérêts de connaissances et d'événements rapportés par la télévision. Il nous semble intéressant à ce titre de relever l'arrivée, à la place des nombreuses séries familiales, de feuilletons portant sur les problèmes d'éthique et des cas de conscience, que ce soit dans un environnement de commissariat ou dans le huis clos d'un cabinet d'avocat (*Boston Public, The Practice, Ally Mc Beal*). Il s'agit là d'une évolution conforme au rôle du barde télévisuel : plutôt qu'à l'image idéalisée d'un noyau familial, on préfère impliquer le spectateur dans une présentation nuancée de problèmes dont il est peut-être important qu'il prenne conscience en tant que citoyen dans un système démocratique.

Ainsi, le format méprisé du *soap* nous montre que le média de masse ne doit pas nécessairement s'uniformiser à partir du plus petit dénominateur culturel commun. Son impact, ainsi que la facilité d'acquisition de son système signifiant, devraient en faire un outil essentiel pour contribuer à apporter des réponses sociales et éducatives.

## Bibliographie

Allen, R. (1985). *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press.

Allen, R. (ed.) (1995). *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, Routledge, London.

Bandura, A. (1965). "Influence of Model's Reinforcement Contingencies on the Acquisition of Imitative Responses". *Journal of Personality and Social Psychology*, I, 589-595.

Bandura, A. (1971). *Analysis of modeling processes*. In A. Bandura (ed.), *Psychological Modeling: Conflicting theories*, (pp.1-62). Aldine-Atherton, Chicago.

Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999.

Cantor, M. & Pingree, S. (1983). *The Soap Opera*, Sage Publications, Beverly Hills.

Cantor, M. (1980). *Prime-Time Television, Content and Control*, The Sage CommText Series, Sage Publications, Beverly Hills.

Cassata, M. & Skill, T. (1983) (eds.). *Life on Daytime Television: Tuning-in American Serial Drama*, Norwood, N.J. Ablex.

Chalvon-Demersey, S. (1994). *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Metaillé, Paris.

Compte, C. & Arensma, D. (2002). *Les séries policières françaises et américaines. Les leçons d'une analyse comparative*, Actes du Colloque sur les séries policières, Bordeaux (à paraître).

Compte, C. (1985). *Using Soap Opera Structure for Aural French Comprehension*, PhD, New York University, New York.

Compte, C. (1992). « Les feuilletons américains : structuration narrative et manipulation technique », dans *Lectures de l'Image, Cahier n°1*, Université de Lausanne, 87-108.

De-Muth, P. & Barton, E. (1982). « Soap gets in your mind ». *Psychology Today* 16, july : 74-78

Esslin, M. (1982). *The Age of Television*, Freeman, San Francisco.

Hobson, D. (1982). *"Crossroads": The Drama of a Soap Opera*, London, Methuen.

McAdow (1974, 1995). « Experiences of Soap Opera ». *Journal of Popular Culture* 7 : 955-965.

Pasquier, D. (1998). Lectures des personnages de série, dans Bourdon, J. et F. Jost (ed.) : *Penser la télévision*, Actes du Colloque de Cerisy, Nathan, INA, coll. Médias Recherches ; Paris, 216-233.

Pingree, S. (1981). « Audience activity with daytime and prime time television ». Unpublished.

Propp V. (1928, 1965). *Morphologie du conte*, Seuil, Paris.

Skill, T. (1982). « Television's families : Real by Day, ideal by Night » in M. Cassata & T. Skill (eds), *Life on Daytime Television : Tuning-In American Serial Drama*. Norwood, NJ. : Ablex pp.139-146.

Stedman, R. (1977). *The Serials: Suspense and Drama by Installments*. Norman : University of Oklahoma Press.