



**HAL**  
open science

## La double répétition

Guillaume Soulez

► **To cite this version:**

Guillaume Soulez. La double répétition : Structure et matrice des séries télévisées. *Mise au Point*, 2011, 2011, 3. hal-01389614

**HAL Id: hal-01389614**

**<https://hal.science/hal-01389614>**

Submitted on 28 Oct 2016

**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.

# Mise au point

Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

3 | 2011 :

Sérialité : densités et singularités

Sérialité : densités et singularités

---

## La double répétition

Structure et matrice des séries télévisées

GUILLAUME SOULEZ

---

### **Résumés**

Français English

Cet article défend l'idée que la sérialité, trop souvent étudiée d'un seul point de vue, repose en réalité sur une double répétition. On peut distinguer en effet la matrice d'une série de sa structure et envisager un autre modèle de la répétition, plus heuristique. On se propose alors de distinguer ces deux dimensions pour mieux penser leur fonctionnement (les règles de lecture) et leur articulation productive (la production d'objets à la fois répétitifs et singuliers), de *Columbo* aux *Soprano*, en passant par *Le Caméléon*.

This paper argues that serialization, too often considered through a single point of view, is actually based on a double repetition. One can distinguish the matrix of a series from its structure and consider an alternative model of repetition, more heuristic. It then proposes to distinguish these two dimensions in order to get a better understanding of the functioning (the rules of reading) and the productive articulation of series (production of items both repetitive and unique), especially through the analysis of *Columbo*, *The Sopranos* and *The Pretender*.

---

### **Entrées d'index**

**Mots-clés** : répétition, structure, matrice, sérialité, séries télévisées

**Keywords** : repetition, structure, matrix, serialisation, tv series

## **Texte intégral**

- 1 Trop souvent associée à la répétition stérilisante ("pattern", stéréotype, formule...) ou à la répétition qui s'épuise (variation sur le même thème), la répétition sérielle peut être envisagée dans les termes d'une répétition *productive*, voire créative, qui seule, sans doute, peut expliquer la qualité des séries des vingt dernières années, aujourd'hui largement admise, et l'intérêt que nous leur portons. Pour saisir précisément en quoi la répétition peut produire du sens pour un spectateur, nous passons d'abord un moment en compagnie de Tony Soprano pour essayer de voir en quoi *Les Soprano*, bien qu'ayant été présenté comme une série « à part », tout en étant considérée pourtant comme l'une sinon la meilleure série des dernières années, est bel et bien une série tout à fait normale, mais qui développe un potentiel narratif nouveau avec l'aide de la répétition. Il importe alors de saisir où s'opère un déplacement significatif qui permet cela. C'est ce déplacement qui va nous servir ensuite de guide pour dialoguer avec l'article crucial d'Umberto Eco sur l'innovation et la répétition afin de dégager les deux principales logiques de la sérialité, la *structure* et la *matrice*. Notre hypothèse est que l'on a porté beaucoup trop d'attention à l'une seule de ces logiques de la répétition, la logique structurelle, alors que les séries contemporaines rendent plus nettement visible la logique matricielle qui joue aussi un rôle, peut-être plus fondamental, pour expliquer la production de sens et de valeurs par la répétition. Nous étudierons ces deux dimensions, distinctes, mais en interaction, pour les explorer sous leurs divers aspects régulateurs et productifs.

## **Du standard à la matrice sérielle**

- 2 À la fin d'*Égarement (The Sopranos)*, le pilote des *Soprano*<sup>1</sup>, l'arrivée de Livia, la mère du personnage principal, Tony Soprano, produit un mouvement général du groupe familial et amical réuni autour d'un barbecue pour l'anniversaire d'Anthony Junior, fils de Tony. En un plan-séquence final, tous les personnages quittent le champ par la gauche, puis la caméra panote lentement vers la droite, vers le jardin et la piscine désertés. L'épisode se clôt étrangement sur ces images de piscine. Mais tout dépend ce que l'on entend par « étrangement »... Pour un spectateur qui vient de regarder ce premier film qui inaugure la série, ces images de piscine sont tout à fait logiques puisqu'elles correspondent au nœud diégétique et symbolique principal, à savoir l'interrogation d'un *capo* de la mafia du New Jersey quant à l'origine de ses crises d'angoisse (*panic attacks*), interrogation qui le conduit à enfreindre la loi du silence et à engager une psychothérapie, au début de laquelle un rêve de castration par des oiseaux aquatiques (*waterbirds*) permet de comprendre pourquoi la première attaque eut lieu lorsqu'une famille de canards avait quitté la piscine après y avoir niché et était nourrie par Tony. Alors qu'il ne voyait pas l'intérêt d'une thérapie conseillée par son médecin familial, le début d'explication de ce rêve que lui suggère sa thérapeute, le Dr Melfi, l'incite à poursuivre. La piscine est donc une figuration – par ailleurs traditionnelle, voir *L'eau et les rêves* de Bachelard (Bachelard, 1942) – de l'inconscient, de ses

remous, de ses miroitements, mais aussi, ici, de ses promesses d'élucidation.

## Un *cliffhanger* paradoxal

- 3 Pour Tony, surtout au début de la série, comprendre l'origine de ses troubles – qui sont d'ailleurs, on le découvrira ultérieurement, *héréditaires* – c'est aussi, très pragmatiquement, mieux contrôler une situation familialo-professionnelle instable, puisque, après la mort de son père, précédent *capo* incontesté du New Jersey (un « saint » dit sa veuve Livia de façon récurrente), le frère de celui-ci, Junior, étant malade, est obligé de laisser Tony faire office de *capo* à sa place. Tony remplace donc symboliquement son père, mais par défaut. Or, juste avant leur arrivée au barbecue, Junior se plaignant du fait que Tony gêne ses propres affaires et Livia n'acceptant pas en réalité que Tony occupe cette place qui était celle de son mari, Livia et Junior s'entendent tacitement pour « faire quelque chose à propos de Tony ». La mère castratrice devient alors virtuellement menaçante pour le personnage principal : dans une série de mafia, la dimension fantasmatique peut prendre un tour particulièrement dramatique et concret...
- 4 Du point de vue des règles de lecture sérielle, nous avons donc en réalité affaire à un *cliffhanger* (un arrêt du récit en pleine action – traditionnellement une situation dangereuse pour le héros ou sa protégée – qui nourrit l'attente de l'épisode suivant) : quelle(s) histoire(s) peuvent émerger de cette « piscine » à la fois domestique (elle est montrée comme le prolongement de la maison cossue, mais sans clinquant d'un entrepreneur qui a réussi) et menaçante, figure d'une quête œdipienne en eaux troubles ? Le récit est suspendu à ce que nous réserve cette piscine symbolique, espace particulièrement dédié à la violence dans les films de mafia (cadavres flottants, piscine ensanglantée...). Rejoignant le rêve de Tony, mais sur un autre plan, l'intertextualité mobilise, elle aussi, un espace fantasmatique particulièrement effrayant, qui demeure pourtant tout à fait latent (dans le récit littéral, aucun indice particulier ne rend cette piscine-nid inquiétante en elle-même). Mais c'est un *cliffhanger* tout à fait inhabituel puisqu'aucune action particulière au sens littéral n'est véritablement interrompue.
- 5 Ce *cliffhanger* est même paradoxal puisque l'atmosphère est particulièrement détendue : c'est un barbecue qui avait été reporté et qui peut enfin avoir lieu, aucune musique trépidante ne vient commenter la fin de ce plan sur la piscine, etc. La trame superficielle de l'épisode – va-t-on pouvoir fêter l'anniversaire du fils de Tony, évoqué dès le début, alors même qu'une des attaques de Tony, préparant le barbecue près de la piscine, avait retardé l'événement ? – connaît une sorte de *happy end*. Mais, bien entendu, la suite de l'histoire est tout à l'opposé, comme nous venons de le voir, et non sans lien avec la question de la transmission, puisque l'une des interrogations de Tony porte sur la possibilité (et sur son propre désir de père) que son fils lui succède un jour, ou non. La menace est donc à la fois absente et incarnée. Dans *Les Soprano*, l'action se déplace dans un espace mental, sans que l'on perde pour autant le potentiel dramatique qu'offre le milieu des gangsters.
- 6 En un double sens donc, ce *cliffhanger* est *métaphorique* : la piscine est une menace métaphorique et que nous percevons métaphoriquement comme la suspension d'une action dangereuse pour le personnage principal, action que

développera le prochain épisode, en même temps que se précisera la recherche plus intérieure de Tony, puisque c'est tout un selon le système de vases communicants que met en place le pilote.

## Premiers contours de la matrice sérielle

- 7 On est loin ici de la « psychanalyse à l'envers » (expression de Leo Lowenthal) que dénonçait Adorno à propos des séries américaines des années 1950 (Adorno, 1990 : 223), considérant que les standards sériels jouent un rôle de renforcement de l'ordre symbolique et social, contribuant à fabriquer les « patterns » de la culture de masse en se servant des outils métapsychologiques de la découverte freudienne pour mieux en désamorcer le pouvoir émancipateur (tel un scénario de sitcom qui ridiculise une institutrice martyrisée par son directeur d'école, tout en la rendant sympathique, car elle fait preuve de beaucoup de sagacité pour survivre et lutter contre son adversaire, qui apparaît à Adorno comme un « compromis entre le mépris dominant pour les intellectuels et un respect tout aussi conventionnel pour la 'culture' », Adorno, *ibid.*). Ici, au contraire, à la manière du rôle d'auditrice des récits de Tony que joue sa thérapeute, le spectateur se voit proposer de s'engager dans une position de spectateur-auditeur qui accompagne le personnage dans sa recherche. On peut même imaginer que le spectateur s'engage dans une « écoute flottante » particulièrement attentive (cette attention décalée que porte le thérapeute au discours parallèle du signifiant qui chemine pendant que le patient parle). Il pourrait ainsi mieux saisir tous les indices de la crise de Tony parsemés dans le tissu sériel, pour engager une lecture en quelque sorte « symptomale » de la série.
- 8 Cette série n'a pas non plus le caractère régressif du conte que pointe Umberto Eco à propos de la série des enquêtes de Nero Wolfe (du romancier Rex Stout) ou des séries comme *Dallas* ou *Columbo*, ce plaisir « infantile » et rassurant d'entendre toujours la même histoire (Eco, 1994 : 15). *Les Soprano* ont tout d'une série, on vient de le voir, mais la sérialité n'est pas condamnée à la standardisation (et un *cliffhanger* peut être métaphorique tout en demeurant tel) ou, pire, à la régression. La psychanalyse comme chemin, cure, quête d'un sens, fait ici partie de la *matrice sérielle*, qu'on pourrait définir comme le noyau sémantique et symbolique qui commande le récit et son horizon moral ou philosophique. La matrice comporte un *problème*, une question qui demande à être développée, et même plus spécifiquement *retravaillée*, c'est-à-dire réexaminée plusieurs fois, sous des angles différents. Elle ne se réduit pas à ce qu'on appelle parfois chez les amateurs et les critiques de série l'« univers » d'une série. L'« univers » est ce monde imaginaire, plus ou moins cohérent (par exemple ici le monde qui gravite de nos jours autour des mafias de New York et du New Jersey), qui est l'espace diégétique initial, nourri chaque fois un peu plus par un épisode, mais il ne comporte en lui-même aucune question. L'univers relève donc de la structure propre à la série (la structure *interne*) pour mieux renforcer la vraisemblance du récit (ainsi, les tours du World Trade Center que l'on voit dans le générique de la première saison disparaissent après le 11 septembre 2001 pour que la série conserve son caractère réaliste). L'univers est un effet fiction, là où le questionnement renvoie le spectateur à son travail et son engagement sériels<sup>2</sup>.

- 9 On peut voir comment ce *problème* chemine d'épisode en épisode en s'arrêtant un instant sur le cinquième épisode de la première saison, *Suspicion* (*College*). Accompagnée en voiture par son père (en un rappel sensible du générique de la série), Meadow, la fille du héros, passe des entretiens pour entrer dans de prestigieuses universités du Maine, mais Tony croise sur sa route un ancien repenté qui a, dit-il, en provoquant une vague d'arrestations, donné un coup de grâce à la santé de son père. L'épisode entremêle trois fils autour d'une nuit que Tony et Meadow passent dans un motel du Maine : restée dans le New Jersey, Carmela, la femme de Tony, accueille un prêtre sous son toit, entre libido et demande de pardon pour sa vie de mensonges en tant que femme de *capo* ; Meadow, qui fait avouer à son père qu'il est *capo* pendant qu'ils sont en voiture, prend une cuite avec des jeunes de son âge ; enfin, Tony cherche à retrouver la trace du repenté, mais manque de se faire assassiner par celui-ci en ramenant sa fille au motel, car le repenté, se doutant qu'il est suivi, préfère prendre les devants. Le lendemain, au moment où, en une scène pénible, Tony parvient à étrangler le repenté, un vol de canards sauvages passe au-dessus de sa tête.
- 10 Des aveux entre personnes qui s'aiment (Tony à sa fille, Carmela à son mari) s'entremêlent avec un « aveu » impardonnable (celui du repenté, qui a refait sa vie, un mari et père de famille que l'on voit prendre un bain dans un jacuzzi avec sa femme avant d'aller recoucher une enfant qui s'est réveillée), une découverte de Carmela (la psy de Tony est une femme, ce qu'il lui avait caché pour ne pas éveiller de soupçons) et des mensonges et semi-mensonges divers... Tony, qui aimait l'Histoire lors de sa première et seule année à l'université (*college*), explique à sa fille qu'il n'a pas vraiment eu le choix d'être ou non mafieux, comme de nombreux italo-américains. Le destin de Tony est ici clairement problématisé, retravaillé, par l'épisode : le repenté est une figure de ce qu'il aurait pu devenir (un homme avec une famille sans histoire), mais cette option (celle du jacuzzi) est impossible : il est le fils de son père, il doit donc réparer l'affront et continuer d'être, y compris aux yeux des siens, un criminel. Il doit continuer à mentir à sa fille (à laquelle il cache le meurtre du repenté qu'il a commis pendant l'un de ses entretiens) pour la protéger de la violence qu'il pratique comme mafieux (en voyant sa main ensanglantée sur le volant, elle pensera que son père a été pris dans une « bagarre »). Le seul progrès, mais il n'est pas nul, c'est que Tony veut bien le reconnaître : c'est le rôle de la psychanalyse ; il est l'homme des *waterbirds*. Tandis que les repères traditionnels vacillent (un prêtre peu recommandable, un mafieux bon père de famille), la *question-Tony* chemine d'un épisode à l'autre, d'un point de vue intérieur, mais aussi dans ses relations avec le paysage social et politique américain (des *colleges* du Maine aux lois d'administratie des repentis en passant par la place de la morale religieuse). Le spectateur rouvre à chaque épisode cette question-Tony, pour s'interroger ici, par exemple, sur la valeur des lois (loi religieuse, loi anti-mafia, « loi » du silence et « loi » du talion...) au regard des liens familiaux et affectifs. La brèche qu'ouvre l'analyse dans le parcours de ce personnage est ce par quoi nous pouvons reprendre, à chaque épisode, ce questionnement.

## Un autre modèle de la répétition

- 11 Ce que la sérialité développe n'est donc pas seulement l'observation de règles propres au récit sériel, le *schéma sériel*, ou « formule », à mi-chemin entre les règles de genre et les règles du film unique (Esquenazi, 2002 : 98)<sup>3</sup>, mais proprement une répétition qui peut faire sens d'un épisode à l'autre. Étudier une série, dans cette perspective, ce serait remplir un triple programme de travail : son étude *génétique* (ses conditions de création et de production), son étude *générique* (son schéma sériel, par exemple son système narratif) et l'étude de sa matrice, et une étude qu'on pourrait qualifier de *génésique* parce qu'il s'agit de comprendre comment et pourquoi des récits peuvent naître à partir d'un substrat initial. Bien souvent, on considère que, parce qu'elles ont une forme cyclique qui les rapprochent de la culture orale (folklorique ou mythique), les séries reprennent du déjà-dit, déjà-figuré, déjà-lu..., mais c'est sans doute confondre la question de la forme structurelle du récit et celle de son projet-origine. Les séries ont leur propre genèse problématique, réponse à un enjeu psychique, philosophique ou moral, tout comme les films, les tableaux ou les romans.

## Etude génétique, générique et « génésique » d'une série

- 12 Le fait que David Chase ait eu l'idée de faire une série sur une mère castratrice avant de penser à le transposer dans le milieu mafieux relève de l'étude génétique, sa structure de série feuilletonnante, qui permet le mélange entre l'analyse psychologique du feuilleton et la structure répétitive du schéma policier, relève de l'étude générique, tandis que le *propre* de la série – le parcours psychique d'un personnage et du spectateur à travers rêves, angoisses et brutales épreuves de réalité permettant, entre autres, de traverser la culture américaine aujourd'hui – relève de l'étude génésique.
- 13 On a une version immédiate de la structure générique du nouveau standard de la série feuilletonnante avec l'utilisation ambiguë dans le pilote de la voix de Tony qui s'adresse à sa thérapeute (et donc au spectateur) pour lui présenter ses crises d'angoisse, voix qui joue le rôle d'une *voix-over* tandis qu'on le voit agir dans sa vie « quotidienne », chez lui ou dans l'espace urbain (il tabasse un mauvais payeur avec l'aide d'un jeune acolyte). En tant qu'elle est « intérieure » (comme s'il se parlait à lui-même, alors qu'on comprend plus tard qu'il s'adresse au Dr Melfi), elle inaugure l'enquête œdipienne (le feuilleton). Au contraire, en tant qu'elle nous présente la vie ordinaire de Tony, elle nous décrit cet univers à la fois fixé et clivé d'un parrain-père de famille (schéma stable, récurrent, des séries dans un milieu professionnel, qu'il s'agisse du monde des avocats, des médecins, etc. d'un entremêlement entre vie professionnelle et vie personnelle que nous retrouvons à chaque épisode), elle relève de l'invariance d'un schéma fixé une fois pour toutes (en particulier, dans les *Soprano*, le tissage et les interactions entre quatre sphères : la vie domestique, la vie professionnelle, la vie onirique et les séances chez la thérapeute). Remarquons tout de même que la vie professionnelle est largement perçue à travers le prisme de la vie personnelle (en particulier grâce à la *voix-over*), ce qui était amorcé dans une série comme *Ally McBeal* (les hallucinations de l'avocate furent conservées et développées, mais la *voix-over*

fut abandonnée après le pilote), même si le lieu d'ancrage d'*Ally McBeal* demeure l'espace professionnel, le cabinet Fish & Cage.

14 Du point de vue génésique, en revanche, *Les Soprano* offre une perspective intéressante sur la société américaine à travers le blues d'un chef de la mafia. Parmi les premiers mots que prononcent Tony, celui-ci fait le lien entre son sentiment dépressif et la neurasthénie américaine contemporaine (une Amérique atteinte d'un certain désenchantement, qui n'a plus confiance en elle-même ou en sa vocation parmi les nations), tandis qu'on le voit aller prendre son journal dans sa boîte aux lettres et le feuilleter : « But lately, I get the feeling that I came at the end. The best days are over. Many Americans feel that way » (« Dernièrement, j'ai eu le sentiment d'arriver à la fin. Les plus beaux jours sont derrière nous. Beaucoup d'Américains ont ce sentiment. »). Le pilote a été tourné en 1997, mais diffusé en 1999, après le « Monicagate » qui trouble les dernières années de la présidence Clinton.

15 A travers ces distinctions, il nous semble possible d'engager une étude plus précise d'une série donnée, mais aussi du phénomène de la série télévisée elle-même (et avant elle cinématographique ou graphique), que l'on peut plus clairement distinguer du conte, dont on l'a beaucoup rapproché. Chaque forme culturelle propose un équilibre spécifique entre ces trois dimensions. Ainsi, le conte traditionnel, oral et moral, se fonde sur l'effacement de l'origine génétique (anonymat), qui assure une vérité la plus universelle possible, sur un cadre générique qui permet le maximum de décontextualisation et de stylisation structurelle (le « Il était une fois... », le marquage extrêmement net des répétitions- étapes, etc.) et sur une mobilisation alors d'autant plus latente et exacerbée de l'enjeu moral et du potentiel symbolique (la fable) activés par l'histoire de surface (matrice génésique). La série contemporaine, au contraire, s'incarne dans un « sujet » comme Ally, Tony..., suppose donc d'autres articulations qui n'évacuent pas nécessairement, au contraire, l'« auteur »-origine (Kelley, Chase...), se fonde sur une ouverture interprétative explicite (un jeu et parfois un éclatement de points de vue, le personnage étant souvent dupe de lui-même), etc.

16 L'un des paradoxes de la série comme forme culturelle est ainsi d'être à la fois déterminée par la répétition de règles, proches des règles de genre, mais souvent plus contraignantes qu'elles, sous peine de ne pas être reconnue comme telle, tout en développant une spécificité très marquée, sous peine de ne pas apparaître sur les écrans, ou d'en disparaître. L'enquête génétique, qui fait souvent les beaux jours des commentaires, peut alors donner, nous semble-t-il, de nombreux éléments pour comprendre *comment*, dans le monde de la *production*, une série est parvenue à trouver sa spécificité sur un marché économique et sur ce qu'on pourrait appeler un « marché du goût » très concurrentiel, mais elle se substitue souvent, en particulier dans la littérature critique très abondante autour des séries, à l'analyse plus approfondie des formes et des enjeux qui constituent la matrice elle-même, qui, elle, nous met sur la voie du *pourquoi* (pourquoi cette série retient-elle l'intérêt des spectateurs ?). Ainsi, l'examen de la « bible » (ou sa reconstitution grâce au pilote, à l'observation du développement de la série elle-même et aux différentes informations que l'on peut obtenir dans cette perspective) ne peut remplacer l'étude de la matrice dans la mesure où nous proposons de faire l'analyse de la matrice précisément sous l'angle de sa *réception* dans une époque et une société donnée.

- 17 La sérialité peut donc se comprendre comme la façon dont une série répond à cette double exigence de l'identité génésique et de l'identité générique, pour qu'on la reconnaisse comme nouvelle (riche d'un potentiel esthétique, dramatique, comique, moral...) tout en reprenant un ou plusieurs schémas qui permettent de l'appréhender lorsqu'elle paraît, c'est-à-dire qui garantissent son « accessibilité », pour reprendre le terme de N. Carroll (Carroll, 1998).

## Invariance et potentiel

- 18 Il ne s'agit donc pas de ce « pseudo-nouveau », dénoncé par l'École de Francfort, ou du plaisir de la *variation* sur le même thème, proposé par Eco. Certes, ce dernier a permis à la réflexion sur la série d'échapper à l'anathème post-romantique d'un art non-original, en montrant à quel point l'art a toujours été répétitif et en déplaçant le problème pour montrer la richesse sémiotique de la sérialité, fondée en particulier sur la réflexivité et l'intertextualité, comme l'art dit moderne (et post-moderne) (Eco, 1994 : 16 et s.). Cependant, son modèle de la répétition demeure fondé sur une sémiotique du Texte, et du spectateur programmé par le Texte (le *lector in fabula*), donc sur un modèle qui fait de l'invariance la clé de la sérialité. On le voit en particulier à travers la discussion, plus ou moins implicite<sup>4</sup>, du schéma benjaminien (perfectionné ensuite par Adorno et Horkheimer dans « L'industrie culturelle ») de la répétition comme *reproduction*. Eco (Eco, 1994 : 14) défend, à juste titre, l'idée que, même dans l'*industrie culturelle*, la question de l'original et de la copie ne peut se poser dans les mêmes termes que dans l'industrie à proprement parler (comme l'imprimerie par exemple). La reprise d'un schéma générique par exemple ne peut se confondre avec la reproduction mécanique, ou « réplique », comme lorsque deux feuilles de papier sont considérées comme identiques parce qu'elles partagent le même format. Nous avons, en effet, affaire à des *textes*, non à des feuilles. D'où l'intervention du *lector* qui va, par son activité, faire le travail de reconnaissance du texte-modèle ou de ses variantes, et prendre un intérêt à cette activité, suggérant d'autres formes de plaisir esthétique que celle de la « rupture » ou du « nouveau paradigme » que viserait chaque œuvre de la modernité, sur le modèle de l'avant-garde (Eco, 1994 : 11 puis 21). Le spectateur entre dans une sorte de dialogue avec le monde de la production du texte, trouvant son intérêt non plus dans l'histoire racontée, mais dans l'anticipation de l'imagination du scénariste (quelle nouvelle façon de raconter la même histoire). Eco n'échappe pas tout à fait, par là, à un modèle de la répétition comme re-production, non pas parce qu'il serait victime de l'analogie « industrielle », mais du fait de sa théorie de la production et de la reconnaissance textuelle
- 19 Cela s'explique parce que son modèle est en fait celui de la variation musicale : « le compositeur recherchait essentiellement les applaudissements d'un destinataire critique [averti], censé apprécier l'imagination qu'il avait déployée faire. Peut-on s'attendre à la même chose pour les produits en série de la télévision ? (...) Bien que le spectateur d'aujourd'hui persiste à verser des larmes sur les malheurs des familles texanes, doit-on s'attendre dans un proche avenir à une mutation génétique ? » (Eco, 1994 : 23). Il répondra à la fin de l'article en considérant que la sérialité contemporaine est peut-être plus

« archaïque » (post-post-moderne) que post-moderne en renouant avec le mythe dans ses innovations sur un vieux thème » (Eco, 1994 : 19). À propos de *Columbo*, Eco souligne ainsi que, là où le destinataire naïf aime à retrouver la même histoire d'une victoire du « petit homme » contre les puissants, « le destinataire critique » qui sait que « chaque épisode de *Columbo* est réalisé par un metteur en scène différent » est « invité à prononcer un jugement sur la meilleure variation » (Eco, 1994 : 19). C'est donc un modèle de la *reprise*, au sens de la « reprise d'un standard » en jazz, ce qui, tout en permettant de quitter le modèle romantique-moderne de l'originalité, maintient en réalité un Texte comme invariant, non pas comme Œuvre unique précisément, mais comme schéma textuel (il n'est pas indifférent de ce point de vue qu'Eco évoque le « metteur en scène » plutôt que le scénariste). Relevant de cette poétique structuraliste issue du formalisme russe, le schéma d'Eco, de ce point de vue, demeure proche du « pattern » d'Adorno, même si Eco en désamorce la charge politique<sup>5</sup>. Ceci fonctionne bien pour la dimension générique qui assure, précisément, la reconnaissance, on pourrait dire, *structurelle* de la série, c'est-à-dire *la variation sur la même structure*, or, pensons-nous, l'étude de la matrice n'est pas l'étude d'un invariant, mais d'un *potentiel*. Il nous faut donc un autre modèle de la répétition.

## La matrice de *Columbo*

20 Observons ce point sur le téléfilm, ou plutôt la « dramatique » (*teleplay*), tirée d'une pièce de théâtre, « *Inculpé de meurtre* » (« *Prescription : Murder* »), qui est à l'origine de *Columbo* (réalisé en 1967, diffusé en 1968)<sup>6</sup>. Peter Falk y incarne le Lieutenant *Columbo* qui cherche à trouver la faille dans le meurtre presque parfait de sa femme par un psychanalyste, avec la complicité de sa maîtresse (qui est aussi sa patiente qu'il tient entièrement sous sa coupe). Si la mise en place du meurtre et les motivations du meurtrier sont beaucoup plus développées que dans un épisode de la série, la structure globale du téléfilm est déjà celle de la série puisque le meurtre et le coupable nous sont présentés au début et *Columbo* a déjà tous ses attributs psychologiques. L'un des passages les plus intéressants de la pièce est la confrontation entre le psychanalyste et *Columbo*, dans le cabinet de celui-ci, *Columbo* étant presque, à un moment, en position de patient dans un siège et le psychanalyste debout. *Columbo* lui demande (apparemment) conseil à la fois pour comprendre les motivations du meurtrier, son profil clinique (conduisant le psychanalyste à une sorte d'autoportrait presque flatteur en homme maître de ses émotions), et pour entreprendre le cas échéant une analyse lui-même, mais le psychanalyste perce vite à jour sa ruse et sa technique et dresse littéralement son portrait : il fait semblant d'être idiot et d'être impressionné par la personnalité du suspect pour mieux conduire celui-ci à se dévoiler, etc. Détective et psychanalyste en viennent bien sûr à comparer leurs techniques d'enquête et *Columbo* oppose le cas unique que doit résoudre une fois le psychanalyste à *l'expérience cumulative* que donne le métier de détective, à la fois moins savante, plus empirique, mais sans nul doute efficace. Or, comme le note Jean-Pierre Esquenazi pour la série en général, « *Columbo* est celui qui voit la réalité au-delà des apparences fabriquées pour lui. Nous ne comprenons qu'assez peu comment il a fait. » (Esquenazi, 1993 : 30). Aucun épisode de *Columbo* ne

donne, à notre connaissance, une telle explicitation de la matrice et de ses enjeux (en particulier ce que fait comprendre la comparaison avec la psychanalyse).

21 S'inscrivant bien sûr dans la veine générique des récits policiers davantage tournés vers les plaisirs de l'enquête que ceux de la peinture du crime, de *Sherlock Holmes* à *Dr House*, Columbo se distingue, en effet, par le mode plus empirique que spéculatif de son enquête, à partir de « ce qui cloche », comme on dit en français. Le costume qu'il porte, au sens littéral et figuré (son imper, son attitude...) est davantage la représentation de ce qu'il est – un homme simple qui raisonne simplement, mais juste – qu'un masque pour une intelligence supérieure. Le parallélisme est poussé loin puisque Columbo parvient à la fin à mettre en scène un simulacre qui permet de confondre le meurtrier, sur le même principe (substitution d'une femme par une autre) que celui qu'avait utilisé le meurtrier (faisant passer sa maîtresse pour sa femme). Dans cette *teleplay*, on note également que le psychanalyste, qui se dit persécuté par Columbo, le menace de faire cesser l'enquête grâce à ses relations ; Columbo se sert alors de cette menace pour lui faire croire qu'on lui a retiré l'enquête et favoriser donc une parole plus libre, ruse à laquelle le psychanalyste n'avait pas pensé, lui dont c'est justement le métier que d'encourager le patient à se libérer par la parole.

22 On a donc ici une matrice qui combine la vertu heuristique du cumul empirique, que permet la répétition de l'enquête (et que l'existence de tout nouvel épisode va nécessairement renforcer avec le concours du spectateur), à un modèle selon lequel Columbo « libère » en quelque sorte les criminels d'une parole qui les confond, en poussant en général jusqu'au bout leur logique. C'est un renforcement en *intensité* plutôt qu'un renforcement lié à la continuité (puisque Columbo ne vieillit pas d'un épisode à l'autre), comparable à l'« insistance » dont fait preuve Columbo, mentionnée par le psychanalyste (comme on parle d'insistance des symptômes, c'est-à-dire d'une temporalité qui ramène au point de départ tant que la question en jeu n'est pas dénouée par l'analyse, et même parfois au-delà). Dès lors, même plus jeune comme on le voit si nettement dans « Inculpé de meurtre », si on se fonde sur l'âge du comédien, Columbo ne peut pas être un débutant. À la manière du psychanalyste, il est le miroir dans lequel se reconnaît, au sens fort, le meurtrier. D'où l'invariance de son rôle qui n'est pas seulement liée au système rigoureux de la série policière à énigme, mais permet véritablement, à chaque épisode, de ré-instaurer le dispositif qui montre le pouvoir révélateur de la parole contre les masques de la pulsion de mort. On ne peut rêver plus belle démonstration *a fortiori* avec un psychanalyste qui détourne la vocation même de sa profession en se servant de son art pour maquiller son meurtre (fin connaisseur des réactions humaines, il anticipe un certain nombre de détails, de questions, etc.). C'est en comprenant le profil et le potentiel de Columbo qu'il se fait pourtant piéger par le Lieutenant.

23 Ainsi, il n'est pas nécessaire qu'une série soit feuilletonnante (fait de structure) pour qu'elle rouvre un questionnement à chaque épisode. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un pilote (celui-ci sera tourné un peu plus tard), si la série s'éloigne si peu de cette pièce télévisée initiale, c'est qu'elle contient bien en effet la matrice<sup>7</sup>. Leur structure étant plus resserrée et elliptique, le pilote et les épisodes issus de cette *teleplay* ont comme décanté le téléfilm en conservant cette matrice. Il ne s'agit donc pas (ou pas seulement) pour le spectateur de

mesurer l'ingéniosité du « metteur en scène » pour raconter la même histoire, car cette répétition n'est pas une simple « variation » (on raconterait la même histoire différemment), mais une *opération*. Columbo n'est pas un « petit homme » qui combat les puissants mais une figure ordinaire de la bataille contre les *puissances* du refoulement (sous la figure du crime qui pourrait être impuni). Prendre à leur propre piège les apparences<sup>8</sup>, en jouant sur le signifiant audiovisuel (c'est là qu'intervient la « mise en scène »), et ce *sans repos* (insistance interne, mais aussi insistance renouvelée à chaque épisode), c'est reprendre à chaque occasion une lutte qui pourrait, sinon, être perdue. Le caractère théâtral de la matrice n'est donc pas anecdotique (aspect qui serait seulement génétique), mais est, à un autre niveau, une sorte de scène de la lutte des instances instaurée par la série.

24 C'est un rêve, qui trouve un début d'explication, qui permet de lancer la série *Les Soprano*, alors que Tony « résiste » à l'analyse (étape qui précède en général l'acceptation de l'entrée en analyse) et s'apprête à l'abandonner, menaçant la possibilité même d'une série, tandis que *Columbo* nous propose de *revivre* un acte fondamental de notre rapport à la parole et à la mort. Là où c'est le long cours de la cure qui détermine la sérialité dans *Les Soprano*, c'est plutôt ici le dispositif de la séance, sur le modèle d'un psychodrame (le psy demande au patient de *jouer un rôle* afin de faire sortir sur scène, à la surface, le signifiant) qui génère la sérialité de *Columbo* et demande à être sans cesse confirmé. Sans doute Wenders, dans *Les Ailes du désir* (1987), a-t-il perçu cette perspective lorsqu'il fait de Peter Falk un ancien ange devenu acteur (il joue son propre rôle, tout en étant Columbo pour l'éternité), une figure qui est passée « de l'autre côté », un modèle rencontré sur un plateau de tournage pour l'ange Damiel qui souhaite devenir humain. Avant que Wenders ne le déguise en... Columbo dans la suite *Si loin si proche !* (1992), pour aider l'autre ange, Cassiel.

25 On voit que l'opposition (et la combinaison) entre feuilleton et série modulaire (où le récit ne se poursuit pas d'un épisode à l'autre), qui pourrait permettre d'opposer, sur le plan structurel, *Les Soprano* et *Columbo*, ne peut rendre compte du fait que ces deux séries sont déterminées par des matrices qui ne sont pas si éloignées : si Tony est un Œdipe moderne qui n'assume pas (de prendre) la place de son père, Columbo est peut-être un Sphinx contemporain qui tourmente les coupables *après* leur forfait, une figure de la mauvaise conscience – celle-ci ne se vit et ne prend sens bien sûr que comme répétition. Deux figures d'un tourment qui agite la conscience et se déplace dans un dialogue théâtralisé, voué à une nécessaire et productive répétition, entre patient et thérapeute, entre criminel et détective. Si la structure est un mécanisme défensif (la répétition « rassurante » contre l'angoisse), la matrice est, elle, une projection dramatique. On pourrait donc tout à fait inverser la thèse généralement admise selon laquelle les séries viseraient à réduire la nouveauté pour proposer un cinéma régressif, en suggérant, au contraire, que la structure donne suffisamment d'assurance au spectateur pour lui permettre d'affronter la part de nouveauté programmée par la matrice que comporte toute expérience inconnue. Les séries contemporaines nous le montrent à l'envi aujourd'hui : elles ne pourraient porter un questionnement social et politique si la matrice sérielle bloquait toute possibilité de formation ou d'émancipation (du ou des personnage(s)-support et, par suite, du spectateur). Précisons, dès lors, quelques aspects de chacune des dimensions de cette double répétition,

pour mesurer leur interrelation.

## Le millefeuille de la lecture sérielle

26 L'analyse de la structure gagne souvent beaucoup à une certaine mise en perspective historique, qui permet de mesurer l'ancrage des conventions de ce qu'on peut appeler la lecture sérielle. Sans pouvoir restituer l'ensemble des paramètres structurels, on donnera ici quelques balises en insistant surtout sur les différents *niveaux* de la sérialité (qui ne sont pas seulement liés au récit fictionnel à suite) et sur le rapport à la matrice. La sérialité suppose un réseau particulièrement dense de règles sémiotiques et symboliques ancrées dans la culture qui permet de comprendre qu'identifier une série repose à *la fois* sur une logique générique et une logique spécifique (la matrice). Comme structure, la sérialité ne suppose pas nécessairement une explicitation, même partielle, des enjeux, comme le souligne Jostein Gripsrud à propos de la répétition qu'on pourrait qualifier de « routine silencieuse » qui fait, par exemple, du mariage et de la relation conjuguale l'horizon de tout *soap opera* traditionnel pour des personnages qui ne cessent de se marier, divorcer, se remarier (Gripsrud, 1995 : 176), tandis que la matrice est, elle, fondée, au contraire, sur un questionnement explicite *de ce qui se répète* (comme les échecs d'Ally McBeal, par exemple).

## Série implicite, série explicite ; série-matrice et collection

27 Pensée depuis la réception plutôt que depuis la production (« industrielle » ou industrialisée), la *mise en série*, au sens structurel, est la recherche d'une cohérence entre des objets partageant un air de famille, comme lorsqu'on parle de « série noire » pour évoquer une suite rapprochée de catastrophes naturelles ou aériennes, sans rapport a priori les unes avec les autres (par leur éloignement géographique en particulier). Le recours à des genres identifiés (western, polar...) ainsi qu'à des signatures ou à des comédiens connus, etc. permet une sérialisation de la culture qui s'offre aux lecteurs et leur permet de construire des repères pour situer les objets. Standards (genres, styles filmiques, professionnels dédiés à une convention particulière...) et marques (noms et signatures multiples, de l'écrivain au studio en passant par la star...) délimitent en particulier le champ culturel pour un public alphabétisé et consommateur d'une culture médiatique qui, comme on le sait bien aujourd'hui, se met progressivement en place, pour l'essentiel, à partir de la fin du XVIIIe siècle. On pourrait dire que, dans ce nouveau contexte, qu'on pourrait qualifier de « médiaculturel » (les formes médiatiques déterminent les formes culturelles, et réciproquement, dans le cadre de la formation d'un espace public moderne – Macé et Maigret, 2005), *tout paramètre identifiable est susceptible d'une lecture sérielle*. Ainsi, le studio *20th Century Fox* a produit trois films de Fritz Lang : en 1940, *The return of Frank James*, puis, en 1941, *Western Union* et *Man Hunt*. Lang a également réalisé un quatrième film, *Moontide*, en 1942, sans être crédité au générique. Les deux premiers sont des westerns, le troisième est plutôt un polar psychologique. On peut donc

constituer une série qui serait « les westerns », qui inciterait à lire deux de ces films selon les codes de ce standard générique, en écartant les deux autres de la série et en minimisant la patte du cinéaste au profit de la mise en valeur des codes génériques, ou constituer, au contraire, une série qui serait « les films de Lang pour la Fox », comprenant les quatre films, qui inciterait à lire ces films selon la rencontre entre deux marques (de fabrique), celle du cinéaste et celle du studio, et qui aiderait peut-être à comprendre pourquoi Lang n'est pas crédité au générique de *Moontide*.

28 Pour Paul Bleton (Bleton, 1999), la lecture sérielle qui se met en place dans la littérature au XIXe siècle fait une part importante à l'éditeur et surtout au personnage (récurrent) aux côtés de l'auteur. On pourrait bien sûr ajouter l'acteur, qu'évoque d'ailleurs Umberto Eco, comme opérateur de lecture sérielle (Jerry Lewis, par exemple). Sur cette base, on peut observer deux phénomènes si l'on travaille sur la structure sérielle : d'une part, les formes plus anciennes de récit répétitif (contes, cycles, sagas, odyssées...) viennent se couler dans les nouvelles règles médiatiques de lecture et y puiser une nouvelle jeunesse (voir le cas du cycle arthurien en particulier), d'autre part, un certain nombre de formes sérielles vont se sédimenter, *se présenter comme telles*. Ainsi, on peut distinguer la sérialisation *implicite* de la sérialisation *explicite* : cette dernière fait l'objet d'une reconnaissance publique officielle (titre, paratexte, discours d'accompagnement) qui détermine un mode de lecture sériel particulier (autour du personnage, du comédien, du présentateur, etc.), tandis que la première demeure optionnelle (même si elle peut être partagée). Le cas de la série des *Charlot* est significatif de ce point de vue. L'équivalent de Charlot en anglais - *Charlie* - est utilisé le plus souvent comme un titre alternatif : la série des *Charlie* (quinze) est plus courte que celle des *Charlot* (environ quatre-vingts...)<sup>9</sup>. Avec des exceptions (comme *L'Émigrant*, 1917), les distributeurs français vont utiliser « Charlot » bien après que les Américains l'aient abandonné pour identifier les films de Chaplin à travers leur personnage caractéristique : le dernier *Charlot* est *Charlot et le masque de fer* (*The Idle Class*), 1921, tandis que les derniers « *Charlie* » sont en 1915 : *Charlie shanghaié* (*Charlot marin*) et en 1918 : *Charlie's Triple Trouble* (1918)<sup>10</sup>. L'abandon de « Charlot » correspond à ce qu'on va appeler en France les « Grands films de Chaplin », où le nom du cinéaste vient opportunément remplacer celui du personnage à partir du *Kid* : *Le Gosse* (ou *Le Kid*), *L'Opinion publique*, *La Ruée vers l'or*, *Les Temps modernes* et *Le Dictateur*. Explicite, la lecture sérielle de ces films en fonction du personnage, plutôt que du métier, ou du milieu qu'il traverse, va donc marquer bien davantage la réception des films de Chaplin en France.

29 Mais on peut imaginer, encore aujourd'hui, lire, par exemple, *Les Temps Modernes* « comme un Charlot », ce qui relèverait d'une lecture sérielle implicite spécifique, qu'on pourrait appeler « effet de lecture sérielle », quand c'est la force de l'habitude qui détermine la mise en série (habitude souvent partagée) plutôt qu'un choix personnel du lecteur. De même, le distributeur français a renommé *Sleeper* (W. Allen, 1973) en *Woody et les Robots*, comme si Woody était un personnage récurrent, alors que le personnage de ce film s'appelle Miles Monroe. Le distributeur français a donc choisi, en quelque sorte, d'explicitier l'effet de lecture sérielle en train de se mettre en place dans la réception de ces films en France (« aller voir le nouveau Woody Allen ») en créant une série autour non du personnage lui-même, ce qui serait impossible,

mais du *type* de personnage, en utilisant à cette fin le prénom de l'acteur-réalisateur.

30 On peut trouver, en précisant davantage cette lecture sérielle explicite, deux grandes formes de lecture explicite : la *collection* et la *série-matrice*. Nous avons vu plus haut comment la matrice engage une sérialité *interne* qui donne sens à la répétition d'un épisode à l'autre et au projet spécifique de la série elle-même ; par opposition, la collection, elle, réunit explicitement des objets *donnés comme différents* autour d'un point commun, mais qui ne détermine pas la matrice sérielle : la sérialité est donc *externe*, comme dans la collection des *Hitchcock présente*, qui sert à réunir autour d'un présentateur-réalisateur différents films qui appartiennent au même genre horrifique<sup>11</sup>. C'est une proposition qui engage une lecture sérielle en soulignant certains aspects répétés et en accentuant les attentes qui lui sont associées<sup>12</sup>. Cette logique est parfois *réversible* et de nombreux objets sont susceptibles d'une double lecture, soulignant comment, en dernière instance, c'est bien la culture des spectateurs qui détermine la lecture sérielle. Ainsi, *Cinéma, de notre temps* peut être vue comme une collection de films sur des cinéastes différents, réalisés par des cinéastes différents. Si, au contraire, on remarque que la logique de ces films et leur conception du portrait et de la mise en scène proposent un style de filmage et une pensée spécifique du cinéma (que l'on attribuera à André S. Labarthe et J. Bazin, les créateurs)<sup>13</sup>, que l'on aime retrouver d'un film à l'autre, alors, on est proche de la série-matrice, à la manière d'un peintre dont on s'intéressait davantage à la manière dont il fait un portrait qu'aux personnes dont il a fait le portrait. On est proche ici de la variation d'Eco, mais on pourrait dire que c'est le degré minimal de la série-matrice d'un point de vue structurel : la plupart du temps, en effet, le spectateur est bien davantage engagé par les enjeux narratifs, la répétition prenant sens comme forme de l'expérience humaine, épreuve voire « destin » (avec toutes les ambiguïtés de ce terme).

31 Les « cases télé » en France fonctionnent tout à fait comme des collections, comme « Les Mercredis de la vie » sur France 3 ou « Une Soirée, deux polars » (puis « ... de polars ») sur France 2. En leur sein, on trouve des séries-matrices spécifiques (comme *L'Instit* pour la première, *PJ* et *Avocats et associés* pour la seconde). Sur TF1, de même, les polars « sérieux » (*Navarro, Julie Lescaut*) le jeudi, s'opposent aux polars « légers » ou comiques, le lundi, comme *Les Cordier, juge et flic* (avec Pierre Mondy), *Joséphine, Ange gardien* (avec Mimie Maty) ou *Sœur Thérèse.com* (avec Dominique Lavanant). Cet emboîtement entre série et collection remonte sans doute au *dime novel* : à l'intérieur de collections généralement identifiées par un genre (western, policier...), l'éditeur créait des « *series* », c'est-à-dire des récits reprenant le même personnage récurrent, par exemple la « Nelson's travel series » (la série des voyages d'un personnage appelé Nelson). Dans le vocabulaire américain où l'on emploie plus volontiers *show* pour désigner la dernière série en date, la notion de *series* garde donc cette très forte empreinte liée au héros récurrent.

32 Comme on sait aujourd'hui, en particulier à la suite des travaux de Noël Nel et Stéphane Benassi (Benassi, 2000), la série, pour nous la série-matrice, se distingue à son tour en série modulaire et série feuilletonnante. Le « feuilleton » désignait au départ le bas de la page de une d'un journal, dont le contenu se spécifie et se développe sous le Consulat pour accueillir des chroniques régulières (artistiques, politiques, scientifiques), que le lecteur aime retrouver d'un numéro à l'autre. C'est vers 1830, qu'on a l'idée ensuite de faire

les premiers « feuilletons-romans », c'est-à-dire de réserver cet espace à la fiction. Au départ publication de chapitres déjà découpés, ces romans seront bien vite écrits « au feuilleton », c'est-à-dire à mesure, et souvent à plusieurs mains de ce fait, pour se servir de la contrainte et la retourner en art du rebondissement, du retournement, du coup de théâtre, en technique de suspens, etc. La périodicité du feuilleton le rend particulièrement poreux à l'actualité culturelle et politique du moment, comme on le voit aujourd'hui également dans les séries télévisées. Ce que poursuivront le « ciné-roman »<sup>14</sup> et le *serial* américain et ses *cliffhangers*. Une grande partie des séries télévisées américaines est issue des *serials*, mais la télévision, reçue à domicile, procédera bien souvent à leur « domestication » : ainsi *La Petite Maison dans la Prairie*, tournée vers les histoires familiales, est-elle une sorte de western à la maison.

33 La lecture sérielle modulaire, au contraire, se fonde sur une invariance, à la manière des *series* du *dime novel*. *Nelson, L'Insti., Columbo...* sont des séries modulaires fondées non sur l'étirement d'un récit et le vieillissement des personnages, mais sur un schéma narratif et logique qui ne se modifie pas d'un épisode à l'autre : il s'agit de retrouver le personnage tel qu'en lui-même de nouvelles aventures ne le changent pas, à la manière de *L'Odyssée* où chaque « épisode » confirme la *métis* d'Ulysse. Alors que la logique du feuilleton est tout inverse. C'est celle de l'apprentissage, de la transmission, c'est la quête d'Ulysse qui mûrit en accumulant les expériences avant de retrouver les siens. Les séries-feuilletons contemporaines cherchent à combiner les deux logiques, comme on sait : on aime à retrouver la misanthropie et l'intelligence du diagnostic de House toujours identiques à elles-mêmes (c'est la relation avec les patients), tout en le voyant aussi évoluer peu à peu, douter de lui-même (c'est la relation avec son entourage). Ces grandes logiques structurelles étant précisées (la question des genres sériels – *sitcom, soap, drama...* – paraît secondaire par rapport à ces plaques tectoniques de la sérialité, bien qu'elle occupe beaucoup l'énergie critique en classements et reclassements...), voyons un aspect qui permet de comprendre comment nous parvenons à spécifier une série parmi toutes les dynamiques que nous venons de décrire.

## L'identifiant sériel

34 Au carrefour entre matrice et structure, mais vu sous l'angle de sa dimension structurelle, on peut trouver l'*identifiant sériel* d'une série. Prenons l'épisode *Noël aux Urgences (The Gift, épisode 11)* de la première saison d'*Urgences* diffusé le 15 décembre 1994. Mark Greene (Anthony Edwards), l'un des six personnages principaux (sinon le principal), confie à Susan Lewis (Sherry Stringfield) une pile de dossiers (c'est-à-dire de patients) pour avoir le temps d'aller acheter des cadeaux à ses enfants, mais, au moment où il s'apprête à partir (il a déjà enlevé sa blouse), survient en catastrophe un père portant un enfant dans ses bras, inanimé après avoir fait une chute dans l'eau glacée. Bien sûr, l'enfant sera sauvé par Mark et Dough, le pédiatre (G. Clooney), après la première coupure publicitaire (lors de la diffusion américaine), c'est-à-dire après le premier *cliffhanger* interne à l'épisode. On a ici tous les standards du *drama*, ceux du traditionnel « épisode de Noël », de la série feuilletonnante (mélange de structure modulaire, liée aux cas d'urgences traités à chaque épisode de manière similaire, et d'intrigues psychologiques qui se développent

d'un épisode à l'autre), mais aussi du genre « série médicale » (qui renvoie pour l'essentiel à l'espace professionnel du récit)... C'est une série explicite, produite par Spielberg et créée par Michael Crichton (marques), on peut imaginer une lecture sérielle implicite à travers l'actrice Sherry Stringfield qui est une ancienne comédienne de *NYPD Blue*, ce qui ancre *Urgences* dans une certaine filiation de série feuilletonnante de groupe particulièrement réaliste, etc. Une série est donc une sorte de millefeuille de multiples sérialisations entremêlées, qui la relie aux autres séries présentes et à venir, dans différentes régions de l'espace culturel (calendrier social et religieux, littérature : *Urgences* peut aussi être reliée aux romans de Crichton, etc.), mais, on aura beau multiplier les intertextualités, on n'aura toujours pas saisi ce qui détermine son propre usage de ces logiques génériques de la sérialité.

35 On peut dire que ce qui *distingue* proprement *Urgences*, outre les noms des personnages et leurs attributions et caractères, c'est l'articulation très spécifique, répétée d'un épisode à l'autre, entre un certain sens du sacrifice (et du service public) qui anime les héros, le rythme du *walk and talk* (ce filmage en marchant qui nous fait passer d'un couloir à un autre en suivant les personnages toujours mus par une nécessité forte) et le langage médical authentique (« NFS, intubation, fibrillation, atropine, saturation... »). Cet alliage audio-visuel (acteur-rythme- langage-valeurs), que l'on va retrouver d'un épisode à l'autre, va justement être *mis à l'épreuve* d'un épisode à l'autre. Ce n'est pas seulement l'histoire des personnages que l'on va suivre (feuilleton), ou la façon dont ils vont venir à bout des cas difficiles que présentent les urgences (modularité), mais la capacité de la série à *tenir toujours ensemble*, à nouer étroitement, ces quatre éléments indissociables dans la série. La raison qui explique pourquoi il est nécessaire que cet alliage perdure serait alors à trouver du côté de la matrice (sans doute une mise en jeu de la question de l'*idéal*, au sens politique comme psychique)<sup>15</sup>. Ce nœud d'*Urgences* est ce qu'on peut appeler son « identifiant sériel ». L'identifiant sériel est en quelque sorte la face visible de la matrice, que l'on peut désigner – paradoxalement – grâce au langage générique comme unicité, spécificité. La plupart du temps, les acteurs incarnent tellement la série (il est difficile d'imaginer *Columbo* sans Peter Falk) que, dans les commentaires critiques, la série est identifiée à son (ou ses) acteur(s)-personnage(s) principal (-aux), conformément à la logique du héros récurrent des *series*, on l'a vu. Or, l'intérêt d'*Urgences* est d'être une série qui a connu un casting en perpétuelle évolution sans pour autant perdre sa spécificité propre<sup>16</sup>.

36 L'identifiant sériel peut donc nous mettre sur la voie de la matrice, tout en gardant à l'esprit qu'il demeure porté par un point de vue extérieur à celle-ci, car ce point de vue est formulé dans le langage de la structure plutôt dans celui du questionnement que porte la série. Nous avons une preuve de l'importance de l'identifiant sériel dans le phénomène du « spin-off » ou *série dérivée*, qui est souvent abordé comme un phénomène commercial (« industriel »), ce qu'il est aussi bien sûr, mais on l'explique comme l'exploitation d'un bon filon, sans dire sur quel phénomène sémiotique et symbolique il s'appuie. En effet, s'il peut exister des « spin-offs », c'est que l'on peut précisément identifier dans la série originelle un aspect (et en général un personnage qui l'incarne) qui *caractérise particulièrement* une série et que l'on cherche à poursuivre, à décliner, à faire vivre dans un nouveau contexte. À la différence du remake qui peut être inaperçu, un spin-off ne vaut que s'il met en série la nouvelle série

avec la précédente. Ainsi, l'existence du spin-off *Joey* souligne l'importance de ce personnage dans *Friends* – il est la figure *par excellence* de l'« adolescent », cet adulte au comportement de « gamin », qui refuse de grandir – ce qui justifie la poursuite de ses aventures, en quittant New York pour... Hollywood, les autres amis franchissant par étapes le passage à l'âge adulte (mariage, enfants...).

- 37 Cette rapide cartographie des structures sérielles nous permet, semble-t-il, d'échapper à la dichotomie peut-être trop mécanique entre lecteur naïf et lecteur critique (ou averti) en déployant une variété de modalités de la sérialisation relativement partagée. Elle montre les interactions entre production et réception, qui ne peuvent passer que par une analyse fine des contextes. Eco, lui-même, de façon symptomatique, bien qu'il parle de « spectateur » au singulier (selon la logique du *lector in fabula*) ne peut se passer à plusieurs reprises de la notion de « public » dans son article. Une part du travail d'analyse des séries consiste donc certainement dans l'étude des multiples logiques qui travaillent une série à ces différents niveaux, et peut-être de façon contradictoire ou dialectique. Si l'on reprend dans une série le personnage de Superman, par exemple, l'effet de lecture sérielle sera une donnée aussi essentielle que le genre dans lequel on inscrira la série, mais peut-être le studio, le réseau, la collection... donneront-ils leur couleur à la forme choisie, tout comme le type de sérialité, modulaire ou non, etc. Comme le montre l'étude de l'identifiant sériel, cela nous permet également de délimiter en creux l'espace de déploiement de la matrice et indique le substrat sur lequel peut s'appuyer une logique sérielle nouvelle, mais aussi l'effort propre que suppose la création d'une *répétition originale* qui puisse à la fois se distinguer par sa spécificité et retraverser toutes ces dynamiques pour s'inscrire dans le contexte culturel de son époque.

## Le potentiel d'une série ou la dynamique de la répétition

- 38 Notre dernier mouvement sera donc consacré à l'ébauche de quelques pistes pour appréhender une matrice sérielle, ou plus exactement pour saisir ce qui se joue proprement dans la sérialité *au carrefour entre le potentiel de la matrice et le jeu des structures*.

### Trois dynamiques de la matrice

- 39 Posons, par hypothèse, que trois dynamiques importantes peuvent conduire un spectateur à s'intéresser à la répétition : une réflexion sur le monde social et politique, une réflexion sur le simulacre lui-même, une réflexion sur soi. Appelons-les, respectivement, dynamique sociopolitique de la répétition, dynamique métapoétique et dynamique intersubjective. Sans conceptualiser la notion de matrice, mais en nous appuyant sur le *revenir* deleuzien par opposition aux règles structurelles de la série policière feuilletonnante, nous avons pu montrer comment *Police District*, une série policière de M6, inspirée de *NYPD Blue*, est fondée ainsi sur un « irracontable » énigmatique dans le

passé du héros principal joué par Olivier Marchal, tissant un lien entre la « fatigue d'être soi » et l'impuissance de la police à faire face à la déliquescence sociale. Pour autant, le policier, tout désabusé soit-il, doit continuer à « faire son job », voire aller au-delà et assurer une fonction paternelle vis-à-vis d'un jeune collègue *borderline* (Soulez, 2004). De même, l'étude de *Cold Case*, nous a mis sur la voie d'un noyau problématique à l'origine de la série fondée sur la réouverture d'enquêtes gelées qui permettent un réexamen de l'Histoire américaine. Dans le pilote, un homme était accusé à tort du meurtre d'une jeune fille alors qu'il était homosexuel, mais ne pouvait le mentionner à l'époque (aux débuts des années 1970), ce qui conduit à son arrestation. Il peut le dire enfin à l'enquêtrice de nos jours, ce qui permet proprement une *mesure* du temps historique, une mesure de l'écart qui nous sépare des années 1970, et la découverte du véritable coupable. Le *coming-out* – sous la forme d'une libération de la parole de ceux qui s'étaient longtemps tus pour des raisons qui appartiennent à l'époque, mais ne valent plus aujourd'hui – devient donc le modèle de l'enquête (Soulez, 2007). Impossibilité d'oublier et mélancolie malade dans *Police District* et, au contraire, réel travail de deuil dans *Cold Case* permettent précisément, soit par une dynamique intersubjective (la série française) soit par une dynamique socio-politique (la relecture, le ré-examen par la série américaine – le « *Look again* », titre du pilote – de la mémoire officielle), de faire de la répétition d'un épisode à l'autre une *raison d'être* de la série, c'est-à-dire une raison de s'y attacher.

- 40 La dynamique métapoétique, que nous avons moins explorée jusqu'ici, est aussi fortement active dans un certain nombre de séries qui explorent la loi des séries elle-même, toute série pouvant aussi, *in fine*, être son propre objet d'analyse. Le questionnement porte ici sur le simulacre sériel lui-même, sa vocation, ses limites éventuelles, ses présupposés, etc. Le *gimmick*, par exemple, ce clin d'œil au spectateur, généralement lié à l'un des identifiants sériels de la série (lorsque Columbo se retourne, juste avant de partir, pour poser une « dernière question » en apparence simple, anodine mais qui fait basculer les choses), peut être une voie d'accès à la matrice en ce qu'il implique le spectateur dans une connaissance des formes répétitives de la série elle-même (intra-textualité) tout en pointant une « forme insistante » à la fois familière et inquiétante (maniaquerie, obsession...).

## Complexité dynamique de la matrice du Caméléon

- 41 L'une de ces trois dynamiques peut caractériser la matrice d'une série, mais, souvent, la matrice d'une série est une articulation particulière entre deux ou trois de ces dynamiques. Observons à titre d'exemple leur présence et leur articulation dans le pilote du *Caméléon* (*The Pretender*) pour tenter de comprendre ce qui pourrait constituer le noyau narratif et symbolique qui donne un sens à la répétition pour cette série. Jarod, le héros, s'est échappé d'un mystérieux Centre où il a été éduqué comme un enfant prodige, comme nous l'explique le générique de la série, qui se situe en 1963. Il a le don de se fondre dans un milieu inconnu et d'en adopter les us et coutumes. Le récit commence alors qu'il vient de se faire passer pour un capitaine de bateau et échappe à ses poursuivants, Sydney, son instructeur du Centre, et Mlle Parker, ancienne amie

d'enfance, également chargée de le retrouver. Mlle Parker se moque de Sydney le comparant au Docteur Frankenstein qui perd le contrôle de sa créature. On retrouve ensuite Jarod dans un hôpital où il se fait passer pour un médecin et sauve un enfant.

42 Pour s'approcher de la matrice, on peut tout d'abord noter qu'en quelque sorte la série *a déjà commencé* et que nous la prenons *en cours*, sous la forme d'une répétition. Il ne s'agit donc pas simplement de retrouver un personnage, mais de réfléchir sur le retour du personnage. Jarod vient *encore* d'échapper à ses poursuivants, il quitte un costume pour un autre, il a un temps d'avance, mais ce temps est sous le signe de la redite. Il est à la fois en avant, et déjà dans la répétition. C'est un personnage insaisissable qui joue avec nous « au chat et à la souris » (pour reprendre le titre français du pilote : *Le chat et la souris/ The Pilot*). Sur le plan métapoétique, nous voilà d'emblée conduits à réfléchir au rôle que nous allons jouer, pris de vitesse à la manière des poursuivants. De fait, le générique contient aussi des images de Jarod enfant où, ayant achevé un mécano particulièrement élaboré, il s'adresse, face caméra, à la fois à Sydney, mais aussi bien sûr à nous-mêmes. Ces bandes vidéo du Centre joueront, on le découvre vite, un rôle essentiel pour Jarod puisqu'il en retrouve régulièrement et qu'elles lui permettent de reconstituer son passé. Caméra de surveillance d'un cobaye, qui le dépossède de son image, ces images sont aussi, paradoxalement, le lieu d'une réappropriation par le héros et d'un dialogue avec le spectateur qui est à la fois en position de voyeur et de poursuivant du héros, mais aussi de partage empathique de sa recherche familiale. A travers la vidéo, le niveau métapoétique touche jusqu'à la matière même du simulacre fictionnel : son support technique et notre place de spectateur. D'autant que cette vidéo de surveillance est aussi pour Sidney, père de substitution de Jarod, une sorte de film de famille sur son fils de laboratoire. Enfin, parmi de multiples références possibles, on notera bien sûr l'intertextualité avec Frankenstein, mais aussi avec *Urgences* puisque Jarod sauve l'enfant à la manière d'un médecin de cette série, sans être précisément médecin, mais tout en pratiquant ce langage spécialisé auquel *Urgences* nous a accoutumés ! Comme si *Le Caméléon* était une série qui pouvait singer les autres séries, les contenir toutes en lui.

43 Pour autant, l'épisode pilote et la suite de la série ne font pas du *Caméléon* une série tournée vers les mécanismes sériels eux-mêmes, ni une série au second degré (une série-caméléon qui mimerait les autres séries). Il s'agit ici plutôt d'un cadrage générique par lequel la série indique au spectateur qu'on a atteint un stade élaboré du langage sériel pour mieux donner un aperçu de sa généalogie sérielle propre, de Frankenstein à *Urgences*, qui doit nous aider à nous positionner sur une tonalité à la fois sérieuse (une dépossession démoniaque) et humoristique, qui colle bien avec ce sourire à la fois solitaire et inaltérable du personnage. De même, la structure sérielle du *Caméléon* permet un équilibre entre la dimension modulaire (Jarod se déguise en deux ou trois personnes différentes par épisode pour faire le bien autour de lui) et la dimension feuilletonnante, puisqu'il fait un pas supplémentaire à chaque fois dans la découverte du monde, de la vraie vie dont il a été privé enfant – il découvre le goût des glaces par exemple –, et dans son enquête familiale en accumulant des éléments et des documents ; mais elle ne permet pas d'en savoir plus sur l'enjeu de la série.

44 La matrice se joue davantage, on s'en doute, du côté intersubjectif : on a là

un orphelin qui recherche sa famille (dans le générique français, qui fait également écho au titre français du pilote, Jarod enfant chantonne la ritournelle drôle et cruelle « Une souris verte... », au cours de laquelle précisément la souris change de couleur selon le liquide dans lequel on la trempe). On pourrait tout à fait recourir aux hypothèses de Marthe Robert (Robert, 1972) sur les figures de l'enfant trouvé et du bâtard à l'origine du roman<sup>17</sup>, ou aux interrogations de Freud ou de Otto Rank sur le double (puissance du refoulé, angoisse du sujet devant sa mort ou devant sa propre existence), etc. Quelle que soit la manière dont on interprète cette matrice métapsychologique, il est certain que la recherche familiale de Jarod est au cœur de l'engagement spectaculaire. On en trouve toutes sortes de traces chez les amateurs de cette série qui commentent sur les forums dédiés les différents liens plus ou moins avérés ou dévoilés entre les personnages (on apprendra, entre autres, que Mlle Parker a un lien de parenté avec Jarod...). On mentionnera par exemple ce montage d'images de la série, acclamé par les fans sur Youtube<sup>18</sup> : l'amateur-créateur a monté ensemble des plans pris dans divers épisodes où différents personnages marquent leur surprise devant une vérité qui leur est soudain dévoilée. C'est un clip qui suit le texte et le rythme de la chanson reggae *Shame and scandal in the Family*, où les paroles de la chanson apprennent progressivement à un jeune homme qu'il ne peut se marier avec des jeunes femmes qui seraient, selon son père, en réalité ses sœurs (son père : « The girl is your sister but your mamma don't know. »), jusqu'au moment où il apprend quels sont les liens véritables entre lui-même, sa mère et son père (sa mère : « Your daddy ain't your daddy, but your daddy don't know »). Ce montage illustre avec humour, on ne peut mieux, le brouillage généralisé des repères dans le *Caméléon*. Aucune confiance ne peut être faite à l'institution familiale ici.

45 Ce montage est aussi un écho au rôle de la vidéo dans la série puisque ces extraits permettent d'apprendre aux protagonistes qui ils sont. Les vidéos du Centre vont, ainsi, jouer le rôle des cailloux du Petit Poucet abandonné par ses parents. La généralisation du caméscope familial dans les années 1980-90, peu avant la naissance de la série, permet de faire le lien ici entre les dimensions métopoétique et intersubjective, conduisant le spectateur à s'interroger sur ses propres pratiques vidéofamiliales et sur le triangle famille-télévision-vidéo (le développement du caméscope a souvent été considéré comme un moment d'appropriation de la vidéo et de prise de distance par rapport à la télévision qui use de la même technique), à l'instant même où ce spectateur regarde une caméra vidéo filmant un enfant à la télévision pour fabriquer une archive.

46 Mais, on peut aussi se demander si Jarod n'est pas une figure plus directement politique, ce qui expliquerait le choix de la date qui apparaît sur la vidéo du générique : 1963, date très significative pour un public américain puisque c'est l'année de l'assassinat de Kennedy. Jarod est une figure de fugitif, donc de marginal potentiel, qui, pourtant, trouve littéralement et parfaitement sa place dans la société. C'est un fugitif qui a raison de ne cesser de s'échapper, car la série engage, après d'autres, une critique du complexe militaro-industriel, d'un État-Frankensteen (dont le Centre serait une figure) qui menace les libertés fondamentales et l'indépendance de la Maison Blanche et du peuple américain, et peut-être, de façon plus ou moins imaginaire, qui soumet certains êtres humains à des expériences scientifiques dans des centres militaires à l'abri du regard. À l'inverse, comme les médecins d'*Urgences*, qui

apparaissent sur les écrans peu après la fin du reaganisme (Reagan puis Bush père ont dirigé les Etats-Unis de 1981 à 1993), Jarod croit possible une certaine action bienfaitrice dans le corps social et s'y emploie à sa manière.

47 Ce que confirmerait la lecture du *Caméléon* qu'on peut faire en suivant Valérie Deshoulières, spécialiste de la figure du caméléon en littérature. Elle considère que la réflexion sur les figures de caméléon après le nazisme est comme une réhabilitation des « hommes sans qualités » – handicapés, idiot moral, ou social – qui ont fait l'objet à la fois de manipulations et de tortures, mais aussi et surtout d'un déni de valeur. Ils ont été considérés « comme des 'hommes sans valeurs' c'est-à-dire susceptibles d'être éliminés sans que cela soit considéré comme un homicide » (Deshoulières, 1998)<sup>19</sup>. Ainsi, non seulement les « sorciers » modernes sont des scientifiques alliés à une figure du Pouvoir (administration, armée), mais l'« inadaptation » du personnage est souvent critique : elle montre les préjugés et les petits arrangements sociaux qu'il parvient à mimer mieux encore qu'il ne sait prendre le costume de tel ou tel emploi. Jarod cherche à donner sens à sa vie, comme si faire le bien (il réunit ceux qui sont séparés, il répare des injustices...) était un substitut au fait qu'en l'absence de ses vrais parents, il ne sait pas *pour quoi* il est né. Par là, cet homme *sans* donne pourtant une valeur sinon à sa vie, du moins, par excellence, à la vie en général.

48 D'où ces moments en apparence anodins, mais en réalité fondamentaux où Jarod goûte la vie à *l'état pur*. Selon cette hypothèse, la matrice de la série ne ferait pas seulement du caméléon une figure de la métamorphose sociale, de la fluidité moderne des conditions (lorsqu'un certain nombre de repères, comme la famille ou l'État... ne sont plus contraignants ou dignes de confiance, l'individu peut être tenté de changer de peau pour tirer son épingle du jeu), mais elle viserait à montrer qu'il ne s'agit pas de « faire quelque chose » de sa vie – faire des exploits, rétablir l'ordre, la justice... – selon une définition traditionnelle du héros (reprise par les *series* aux héros récurrents) – mais de s'intéresser à la vie elle-même. Ce qui expliquerait pourquoi, « héros » modeste *sans vocation* particulière (il est *né* surdoué), Jarod est une sorte de « héros malgré lui » qui traverse la société américaine des années 1990.

## Conclusion : la double répétition

49 On voit que cette dimension qui ne peut connaître de résolution est à distinguer de la logique structurelle du feuilleton de quête. Valérie Deshoulières note avec ironie, mais en faisant peut-être un faux sens de ce point de vue, que « le feuilleton prendra fin lorsque notre jeune phénomène sera en effet redevenu un homme comme les autres, un homme équilibré *avec...* un foyer et des opinions. » (Deshoulières, *ibid.*). Deshoulières imagine un « retour à la normale » qui efface l'anormalité productive, le potentiel subversif de la marche du Caméléon ; or, si un feuilleton peut avoir une fin, une matrice sérielle demeure toujours : le questionnement qui fait de la répétition une raison d'être, lui, ne connaît pas d'aboutissement. On ne peut ainsi déduire l'enjeu sériel (esthétique, politique, etc.) de la structure sérielle, à la manière du « pattern » d'Adorno. Par exemple, on se tromperait en croyant voir ici le retour de la forme archaïque de la *quête*, dans la mesure où la recherche de Jarod ne se fait pas au nom d'une Tradition ou d'une Loi surplombantes car

celles-ci sont perçues comme tout à fait sujettes à caution, comme on le voit en travaillant sur la matrice.

50 Sans doute la sérialité contemporaine parvient-elle donc à arracher la répétition tant à la routine du quotidien ou des formules usées, qu'au retour du/au même, conservateur, au profit d'un ré-examen dynamique de questions qui nous taraudent et demandent à être reconsidérées, réexaminées d'un épisode à l'autre. Plus la structure narrative se complexifie et s'affirme comme telle, plus les épisodes apparaissent non seulement comme des étapes (narratives) mais comme les différents aspects d'un problème. Approfondissant le passage d'une sérialité implicite à une sérialité explicite, revendiquée, la maturité structurelle des séries contemporaines (qui suppose une grande connaissance des codes) rend sans doute plus visible – et donc plus partageable – la matrice elle-même, à la manière d'une double hélice : plus la structure se développe, plus les raisons de son développement se font jour. Pour comprendre comment la sérialité est bien une tension productive entre répétition comme reconnaissance et répétition comme potentiel problématique, entre structure et matrice, il faut donc envisager que la dynamique des séries repose non pas sur une seule, mais sur une double répétition, l'une étant en quelque sorte la pensée de l'autre.

---

## Bibliographie

Adorno Theodor W., « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Réseaux*, 1990, vol. 9, n° 44-45, p. 225-242. Première publication: *The Quarterly of Film, Radio and Television*, 1954, vol. 8.

Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942.

Benassi Stéphane, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : éditions du Cefal, 2000.

Bleton Paul, *Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle*, Québec : éditions Nota bene, 1999.

Carroll Noël, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.

Chalvon-Demersay Sabine, « Enquête sur des publics particulièrement concernés », in *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Daniel Céfai et Dominique Pasquier (dir.), Paris : Curapp-PUF, 2003, p. 501-521.

Deshoulières Valérie-Angélique, « Avant-propos. Le géant, la licorne et... le caméléon », in *Poétiques de l'indéterminé. Le caméléon au propre et au figuré*, Valérie-Angélique Deshoulières (dir.), Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 9-18.

Eco Umberto, « Innovation et répétition. Entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 1994, vol. 12, n° 68, p. 9-26. Première publication : *Daedalus*, 1987, vol. 114, n° 4.

Esquenazi Jean-Pierre,

- « *Columbo* ou l'inversion », *La Voix du Regard*, 1993, n° 5-6, p. 29-31.

- « L'inventivité à la chaîne », *MEI*, 2002, n° 16, p. 95-109.

Gripsrud Jostein, *The Dynasty Years. Hollywood and the Critical Media Studies*, Londres: Routledge, 1995.

Lagier Luc et Labarthe André S., « *Cinéma, de notre temps*. Entretien avec André S. Labarthe », par Luc Lagier, livret du DVD *John Cassavetes*, MK2 Cinéma, de notre temps, 2005, p. 4-17.

Le Forestier Laurent, « Les 'scènes comiques' du cinéma français des premiers temps :

genre ou série ? », in Raphaëlle Moine (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris : AFRHC, 2005.

Levinson Richard & Link William, « How we created Columbo – and how he nearly killed us », extrait de leur ouvrage *Stay Tuned: An Inside Look at the Making of Prime Time Television*, New York: Ace, 1983, cité par *American Film magazine*, mars 1981, article lui-même cité sur le site dédié à William Link: [http://www.williamlink.tv/how\\_we\\_created\\_columbo.htm](http://www.williamlink.tv/how_we_created_columbo.htm) (relevé le 20 août 2010).

Macé Eric et Maigret Eric, *Penser les médiacultures*, Paris : A. Colin, 2005.

Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 1977 [1ère éd. 1972].

Soulez Guillaume,

- « L'esthétique sérielle propose-t-elle un art de la *différence* ? L'"originalité" de *Police District* (M6) », in *Les séries policières*, Pierre Beylot & Geneviève Sellier (dir.), Paris : L'Harmattan-Ina, 2004, p. 381-400.

- « Au-delà du récit, le temps ouvert », *MédiaMorphoses*, 2007, Hors-série n° 3, p. 173-177.

- *Quand le film nous parle*, Paris : PUF, 2011.

## Séries mentionnées

*Ally McBeal* (1997-2002, Fox, David Kelley)

*Le Caméléon (The Pretender)* (1996-2000, NBC, Steven Long Mitchell et Craig Van Sickle); *Le chat et la souris (The Pilot)*, 1 x 1

*Cold Case* (2003-2010, CBS, Meredith Stiehm); *Nouveau regard (Look Again)*, 1 x 1

*Columbo* (1971-2003, NBC, Richard Levinson et William Link); *Inculpé de meurtre (Prescription: Murder, teleplay de 1968)*, 0 x 1

*Friends* (1994-2004, NBC, Martha Kaufman et David Crane).

*Joey* (2004-2006, NBC, Scott Silveri et Shana Goldberg-Meehan)

*New York Police Blues (NYPD Blue)* (1993-2005, ABC, Steven Bochco et David Milch)

*La Petite Maison dans la Prairie (Little House in the Prairie)* (1974-1983, NBC, Michael Landon, basé sur les romans éponymes de Laura Ingalls Walder).

*Police District* (2000-2003, M6, Hugues Pagan)

*Les Soprano (The Sopranos)* (1999-2007, HBO, David Chase) ; *Égarement (The Sopranos)*, 1 x 1 et *Suspicion (College)*, 1 x 5

*Urgences (E.R.)* (1994-2009, NBC, Michael Crichton); *Noël aux Urgences (The Gift)*, 1 x 11).

---

## Notes

1 Pour alléger la présentation, nous avons regroupé à la fin de l'article les références des séries mentionnées.

2 Sur l'opposition entre une lecture spectatorielle fondée sur la cohérence (fictionnelle ou documentaire) et une lecture fondée sur la délibération, voir Soulez, 2011.

3 Précisons que Jean-Pierre Esquenazi emploie alors le terme de « matrice » mais pour désigner « ce qui permet de reconnaître un ensemble d'objets comme relevant de variations analogues autour d'un même thème » (Esquenazi, *ibid.*), donc en un sens qui proche de celui d'Eco et non de celui que nous proposons (la dimension *génésique*), comme on va le voir plus loin.

4 On notera pour la suite que s'il ne fait pas mention de Benjamin ou Adorno à ce stade, il n'est pas convaincu par l'interprétation néo-baroque (en l'occurrence celle de Giovanna Grignaffini) qui s'appuie sur l'idée benjaminienne d'une disparition de l'« unicité » du fait de la reproduction : « Comme cela fut le cas pour la musique baroque et comme cela se produit (selon Walter Benjamin) en notre ère de « reproduction

technologique », les messages peuvent et doivent être reçus dans un 'état d'inattention'. (...) Mais cela exige que le destinataire naïf du premier degré disparaisse. (...) De l'art abstrait, il n'existe qu'une lecture critique : ce qui est fabriqué n'a aucun intérêt, seule compte la manière de le faire. Peut-on s'attendre à la même chose pour les produits en série de la télévision ? (...) Bien que le spectateur d'aujourd'hui persiste à verser des larmes sur les malheurs des familles texanes, doit-on s'attendre dans un proche avenir à une mutation génétique ? » (Eco, 1994 : 23). Il répondra à la fin de l'article en considérant que la sérialité contemporaine est peut-être plus « archaïque » (post-post moderne) que post-moderne en renouant avec le mythe.

5 S'il se moque quelque peu du public de *Dallas*, il voit, au contraire, dans *Columbo*, en forçant avec ironie le trait, une « peinture originale d'un petit homme en guerre contre les forces du mal et du capital, contre une société de consommation raciste dominée par les WASPs » (Eco, 1994 : p. 25), où le mot « original » revient *in fine* sous la plume d'Eco, marquant son attachement à l'esthétique moderne *quand même*.

6 Créé par les mêmes scénaristes, la toute première apparition du personnage du Lieutenant Columbo remonte plus avant encore (1960) dans un épisode du *Chevy Mystery Show* (une collection de NBC de quinze téléfilms fondés sur un mystère) intitulé *Enough Rope*, où le lieutenant est joué par un autre acteur. Cet épisode sera adapté sous la forme d'une pièce de théâtre (1962) qui a elle-même donné son nom et son intrigue à la *teleplay* qui est à l'origine de la série.

7 Un indice génétique confirme cela par ailleurs. Pressés de fournir en temps record les scénarios pour le second pilote et les cinq premiers épisodes, Levinson et Link expliquent : « Par chance, nous avons comme prototype le premier pilote de Columbo, *Inculpé de meurtre*. Le premier ordre qui vient du business, pour de nombreuses séries, est de faire des changements radicaux une fois que le pilote est vendu. Mais nous avons l'intuition, instinctivement, qu'il y avait de la *force* dans le format d'*Inculpé de meurtre*, et nous décidâmes de ne pas le modifier (Levinson et Link, 1983).

8 Jean-Pierre Esquenazi (1993 : 29) remarque que, la plupart du temps, le criminel démasqué par Columbo est « une personnalité dont l'occupation le voue à la représentation (...) il doit, professionnellement, apparaître, se montrer : et il est le plus souvent (dans 2/3 des cas) homme – ou femme - de spectacle. » Dans *Inculpé de meurtre*, c'est la maîtresse et complice du psychanalyste qui est une actrice d'Hollywood (Columbo organise d'ailleurs un interrogatoire avec elle dans un studio au milieu des caméras), mais on peut penser, en effet, que le psychanalyste est une forme de « personnage » (un espace de projection) pour le patient.

9 Internet Movie Database, août 2010.

10 Les titres officiels sont *Shanghaied* et *Triple Trouble*.

11 A l'intérieur de la collection, on peut distinguer l'*anthologie*, qui est un recueil *a posteriori* d'objets disparates préexistants (comme on parle d'une anthologie de poésie), de la *collection* proprement dite, qui correspond à une offre éditoriale *a priori* adressée tant aux futurs auteurs qu'aux futurs lecteurs-spectateurs.

12 Comme l'a montré Laurent Le Forestier, on retrouve cette même logique au début de l'industrialisation du cinéma en France. La firme Pathé, qui avait au départ, autour de 1902-1903, utilisé la notion de « série » pour affirmer son caractère industriel et commercial dans ses catalogues à destination des exploitants de salle, alors qu'elle aurait pu utiliser la notion de genre dans le même sens, redéfinit dix ans plus tard son usage de la notion de « série » à mesure que s'affirment des genres cinématographiques, comme la « comédie », ou un peu plus tard le « western », et que les films s'allongent (jusqu'à 1000 m en moyenne, presque une heure) : la série va être un sous-ensemble d'un genre et jouera donc le rôle de collection. On retrouvera la même chose chez Gaumont puisque les vaudevilles de Louis Feuillade, par exemple, forment une série : « La Vie drôle » (Le Forestier, 2005).

13 On a une explicitation de cette conception dans un entretien de Luc Lagier avec André S. Labarthe en 2005 (entretien figurant dans le livret du DVD accompagnant le *John Cassavetes*, édité par MK2) : « L[a] présence à l'écran [des cinéastes] sera la somme de[s] expressions qui leur échappent. À nous de les rendre signifiants. (...) le dispositif est moins une machine à mettre de l'ordre qu'un piège à attraper le hasard, à fixer ces petits détails qu'on pourrait trouver anodin, ou farfelus, ou simplement idiots, mais qui sont, en fait, le tissu même du film qui est en train de se faire. Au fond, l'ennemi c'est l'intention. » (Labarthe et Lagier, 2005 : p. 8-11).

14 Contrairement à ses vaudevilles qui s'intègrent à une collection, les ciné-romans de

Feuillade, comme *Les Vampires* (1915-1916) ou *Judex* (1917-1918) sont, eux, des séries matrices feuilletonnantes.

15 On peut trouver des pistes sur les liens entre cet idéal (et la difficulté à le vivre chaque jour) pris en charge par les personnages d'*Urgences* et l'« idéalisation romanesque » propre aux récits fictionnels grand public dans « Enquête sur des publics particulièrement concernés » (Chalvon-Demersay, 2003).

16 Seul le jeune médecin externe Carter (Noah While), qui fait partie des six personnages principaux de départ (mais il quitte la série lors de la saison 11 et ne revient que pour la dernière saison, la quinzième) ou Abby, l'infirmière (Maura Tierney, présente de la 6 à la 15e saison), pourraient, à la limite, « incarner *Urgences* ». Mais on voit qu'il serait réducteur de dire d'*Urgences* que « c'est la série de Carter », même si ce personnage fait bien passer l'esprit et les valeurs de la série.

17 Comme la plupart des romans, celui de Jarod serait situé, plus précisément, dans une sorte de moment de passage entre le stade pré-oedipien de l'Enfant trouvé (qui idéalise ses parents et son origine mystérieuse) et le Bâtard, qui « s'efforce d'accommoder sa pensée aux nécessités de l'expérience » et, au lieu de « donne[r] naissance aux créatures extravagantes qu'il appelle fées, géants, nains etc. », c'est lui qui doit « tout apprendre, être artisan, commerçant, banquier, militaire, philosophe, savant »... (Robert, 1972 : p. 74-75 puis p. 77).

18 « *Shame and scandal in the (Centre) Family* » par UnrelentingNemesis. Sur YouTube : [www.youtube.com/watch?v=gTIQEXDDHxg](http://www.youtube.com/watch?v=gTIQEXDDHxg)

19 Elle évoque à la fin de son article la série soulignant que « si le 'formateur' de Jarod est capable de compassion, celui de son frère a le profil d'un médecin nazi ». (Deshoulières, 1998 : p. 18).

---

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

Guillaume Soulez, « La double répétition », *Mise au point* [En ligne], 3 | 2011, mis en ligne le 01 avril 2011, consulté le 28 octobre 2016. URL : <http://map.revues.org/979> ; DOI : 10.4000/map.979

---

## ***Auteur***

### **Guillaume Soulez**

Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

### *Articles du même auteur*

**Introduction** [Texte intégral]

Paru dans *Mise au point*, 3 | 2011

---

## ***Droits d'auteur***



Les contenus de la revue *Mise au point* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.