



HAL
open science

Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes

Marie-France Chambat-Houillon

► **To cite this version:**

Marie-France Chambat-Houillon. Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes. *Sociétés & Représentations*, 2015, 39 (1), pp.119-138. 10.3917/sr.039.0119 . hal-02543818

HAL Id: hal-02543818

<https://hal.science/hal-02543818>

Submitted on 16 Jun 2021

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

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



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



PUBLICATIONS DE LA SORBONNE



QUAND L'HISTOIRE EST BOULEVERSEE PAR DES CONTRAINTES EXTERNES

Les fins dans une série pour les jeunes : *Gossip Girl*

[Marie-France Chambat-Houillon](#)

Éditions de la Sorbonne | « Sociétés & Représentations »

2015/1 N° 39 | pages 119 à 138

ISSN 1262-2966

ISBN 9782859449056

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2015-1-page-119.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

© Éditions de la Sorbonne. Tous droits réservés pour tous pays.



Marie-France Chambat-Houillon

Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes Les fins dans une série pour les jeunes : *Gossip Girl*

Si pour l'étude des récits littéraires et médiatiques, les questions de début, d'*incipit*, d'ouverture ont été longuement explorées en écho à l'interrogation initiale – car programmatique – de Roland Barthes dans le premier numéro de la revue *Poétique* avec la formule « par où commencer²? », en revanche, les interrogations consacrées aux fins et aux issues n'ont pas eu le même succès. Les débuts de récit apparaissent un meilleur laboratoire narratif que les dénouements, exception faite, cependant, de la convention du « happy end », présente de façon très courante dans les histoires produites par les industries récréatives. Ce type de clause, en tant que norme narrative populaire, fige davantage un contenu thématique, c'est-à-dire un programme narratif aux personnages, qu'elle ne prescrit une expression formelle du récit. Apprécié par le grand public et donc boudé par les critiques comme convention finale de qualité, le « happy end » apparaît, certes, être une figure terminale mais... optimiste, puisqu'elle assure une continuité diégétique une fois le récit achevé, selon la formule consacrée du « never ending du happy end ». *In fine*, si j'ose dire, avec le « happy end », l'arrêt du récit n'implique pas automatiquement la fin de l'histoire et de l'univers imaginé, comme l'illustre emblématiquement l'une des dernières répliques du plus grand mélodrame que Hollywood ait produit, *Autant en emporte le vent*, « Après tout, demain est un autre jour »...

Cet engouement pour les commencements s'exprime également dans les perspectives pragmatiques et communicationnelles qui servent parfois d'écrin

1. Cette contribution a été réalisée dans le cadre du programme *Qu'est-ce que la création télévisuelle?* soutenu par l'ANR-08-CREA-027.

2. « Par où commencer? », *Poétique*, 1, 1970.

théorique à l'étude des émissions de télévision. Ces approches ne cessent d'étudier les seuils, les vestibules, les génériques et autres paratextes médiatiques, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette. Cependant, la plupart du temps elles appartiennent à la catégorie du commencement en informant les futurs téléspectateurs avant la diffusion du programme. Les études des péritextes, qui s'attardent sur les façons dont l'émission prend congé de son public ou qui la commentent *a posteriori*³, sont beaucoup moins fréquentes.

Liée anthropologiquement à la mort et éloignée *en apparence* du « mystère » de la création des débuts, la fin apparaît donc moins attractive que le commencement. Pour autant, elle n'est pas dénuée de tout intérêt, notamment pour les productions médiatiques dont la nature sérielle interroge son caractère absolu. Il ne faut donc pas négliger que la fin puisse avoir une portée heuristique pour comprendre les enjeux narratifs en fiction. Prenant appui sur une série populaire américaine, *Gossip Girl*, l'étude de ses stratégies finales permet d'envisager une conception de la création fictionnelle qui nuance le modèle romantique de la création, en ménageant une place aux contraintes, et plus spécifiquement à celles liées à la situation de communication télévisuelle.

Diffusée en France par TF1 en 2008, *Gossip Girl* est une série américaine destinée à un public juvénile qui raconte les frasques de la jeunesse dorée de la haute société new-yorkaise. N'ayant jamais été distinguée par la profession, n'ayant jamais connu d'audiences élevées ni en France ni aux USA, *Gossip Girl* est une série qui ne prétend pas être autre chose qu'un simple divertissement. Précisément parce qu'elle ne partage pas une visée artistique qui anime certaines fictions américaines dites « de qualité », elle est un terrain idéal pour apprécier à partir des stratégies de fin, le poids des contraintes sur l'invention fictionnelle.

Les paradoxes de la fin face au principe de sérialité

S'interroger sur la fin implique une réflexion sur les frontières d'une œuvre télévisuelle, et cet intérêt pour les limites s'impose d'autant plus quand on tente de comprendre l'organisation des récits sériels médiatiques. En effet, à

3. Dans son étude consacrée à la paratextualité en littérature, Gérard Genette distingue le péritexte de l'épitéxte. La particularité de l'épitéxte est qu'il n'escorte pas physiquement le texte en question, mais tout en étant à propos de lui, circule indépendamment dans un autre espace communicationnel. Cette caractéristique matérielle fait que les épitéxtes n'assument plus seulement une fonction d'annonce de l'œuvre (comme pour la bande-annonce par exemple), mais plutôt une fonction commentative de celle-ci. Le plus souvent, ils sont produits après que l'œuvre soit rendue publique.

la différence du récit unitaire qui ramasse sa fin en une seule occurrence, la série multiplie les fins possibles aussi bien d'un point de vue quantitatif, que qualitatif.

Intrinsèquement, la sérialité met en place les conditions d'une abondance expressive de terminaison de son récit : fin d'un épisode, terme d'une saison, arrêt de la série. En proposant des aménagements provisoires de fin pour chaque épisode, et cela répété jusqu'à l'ultime fin de la série, c'est-à-dire le moment où elle n'est plus produite, la sérialité suggère une idée de la fin différente de la coupure définitive proposée par le récit unitaire. Elle remet en cause une conception de la fin qui serait de l'ordre de l'achèvement, du point terminal unique, d'un cap définitif. En outre, l'expérience renouvelée des téléspectateurs de ces nombreuses fins provisoires, au niveau des épisodes ou d'une saison, atténue l'impression de radicalité du terme. Et comme souvent la production et la diffusion des fictions sérielles – sans parler des rediffusions possibles – s'inscrivent dans une temporalité longue, le téléspectateur a le temps de consolider son habitude des clôtures des épisodes dans l'aménagement narratif global. En effet, pour ne citer que deux grands succès publics de fictions sérielles, la série américaine *Dallas* compte huit saisons, tandis que *PJ*, une série policière française, s'étale sur treize années. La logique de la répétition variée ou de la variation répétitive qui anime les séries n'épargne pas cette notion de clôture en la démultipliant temporellement, mais aussi formellement.

Les possibilités de visionner une série en VOD (*video on demand*), en *streaming* ou en *catch up TV* (télévision de rattrapage), c'est-à-dire hors du cadre régulé d'une programmation (jour, horaire, fréquence) décidée par une chaîne, font varier l'expérience de la sérialité et donc de la clôture. Les fins n'ont pas la même consistance, ni la même saveur narrative selon qu'une programmation impose au téléspectateur sa logique temporelle pour entrer et sortir de la fiction ; ou que celui-ci soit à l'initiative du moment et du tempo de la fréquentation de sa série préférée. Ainsi, la programmation télévisée est-elle une contrainte temporelle à ne pas négliger car elle module la réception des dispositifs de sortie de l'univers de la série, prescrivant son rythme à la consommation des récits.

Les formes finales ne sont pas qu'affaire d'imagination scénaristique, elles sont aussi modelées par des contraintes contextuelles, de production comme de diffusion. D'où le choix de ne pas étudier les séries télévisées de façon immanente et structurale ; ce qui masquerait les véritables motifs des dénouements. Cette position méthodologique n'est en rien inédite. Pour mémoire,

dans la préface de *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco rappelle que l'étude d'une œuvre – ici de télévision – ne doit pas conduire à exclure la façon dont celle-ci doit être « consommée » : l'œuvre est alors conçue comme un message et l'analyste ne doit pas négliger son contexte public de diffusion⁴. Plus que tout autre moment fictionnel, le dénouement est traversé par ces deux perspectives : celle de la création et celle de la communication.

Programmation et sérialité

La coercition temporelle de la programmation n'a pas le même poids selon les sérialités. Elle apparaît plus importante pour les feuilletons que pour les strictes séries, si on admet qu'un feuilleton est une histoire complète qui se donne de façon fragmentée, mais où chaque récit diffusé est la suite du précédent. La cohérence de l'histoire feuilletonnante est construite par l'articulation successive d'épisodes, ces récits partiels et ouverts. Dès lors, la programmation comme organisation temporelle de la diffusion médiatique doit, en principe, respecter l'ordre prévu des épisodes pour restituer la progression narrative. Le temps de la diffusion médiatique est parallèle à l'évolution temporelle de l'intrigue.

La série, quant à elle, présente une collection d'épisodes qui se révèlent indépendants les uns des autres d'un point de vue narratif : généralement l'intrigue se résout dans les limites du récit de l'épisode. *Stricto sensu*, elle se compose d'une suite de péripéties fermées qui n'ont en commun que les personnages principaux et les postulats diégétiques de la collection fictionnelle. La clôture du récit de l'épisode signe aussi celle de l'histoire.

Entre la série et le feuilleton, le calibre temporel d'une résolution complète de l'histoire n'est pas identique : il épouse la durée d'un seul épisode pour la série ; il s'étend sur la totalité de la sérialisation pour le feuilleton. De ce fait, le degré de contrainte de la programmation télévisuelle envers une série s'avère moins fort que pour le feuilleton. Cette labilité permet aux chaînes de pouvoir respecter les contraintes juridiques de diffusion en proposant une programmation des épisodes qui diffère de l'ordre initial de leur fabrication en n'affectant pas *a priori* le narratif.

En fonction de ses spécificités, chaque régime sériel répond différemment à la contrainte de la programmation. Une forme feuilletonnante favorise une fidélisation du public initial plus importante que la série, mais n'encourage pas l'entrée en cours d'histoire de nouveaux téléspectateurs. C'est pourquoi, pour

4. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil (Points), 1979, p. 11.

jouer à la fois sur l'adhésion (forme feuilleton) et l'accroissement des téléspectateurs (forme série), la production médiatique actuelle hybride de plus en plus ces deux formes de sérialisation. Mais cumuler leurs atouts respectifs – introduire du feuilleton dans la série – oblige les chaînes à faire coïncider scrupuleusement le tempo de la diffusion à l'allure narrative interne. La cohérence des histoires doit primer sur celle de la logique de l'antenne, si les chaînes ne veulent pas subir le mécontentement des téléspectateurs.

La fiction sérielle suggère que les fins combinent deux exigences : une logique interne propre à l'histoire racontée et une logique de contraintes externes liées à l'industrie télévisuelle. Parallèlement aux trois temps de l'histoire, du récit et de la programmation médiatique, la nature même de la sérialisation suggère à la fois des fins multiples *et* temporaires, au niveau de l'épisode et au niveau de la saison. Bien que n'engageant pas les mêmes enjeux narratifs, ces deux types de fins partagent le fait de ne pas être des congés définitifs de l'histoire, mais plutôt des cessations temporaires de l'activité narrative. Transitoires, ces fins ne sont pas pour autant des ersatz des terminaisons narratives, au contraire, elles sont spécifiques à la gestion de la sérialité.

En outre, ces congés provisoires du récit ne sont pas forcément ponctuels. Ils s'inscrivent dans une durée décidée par la cadence de production, de diffusion et de programmation de la série. Si elles marquent à leur façon, une étape dans le processus narratif soit d'un épisode, soit d'une saison, ces possibles fins sont appréhendées par le public comme des interruptions du récit qui peuvent persister *un certain temps*, dont l'amplitude variable est soumise à la programmation. Néanmoins, ces deux formes de fins (d'épisode et de saison) ont une *double* caractéristique, celle de réunir à la fois les conditions signifiantes d'un dénouement narratif et la promesse d'un nouveau début... à venir, plaçant le téléspectateur dans une situation d'attente entre les épisodes. Elles aménagent des sorties réceptives pour le téléspectateur avec l'idée de présenter des éléments notables pour permettre à celui-ci d'entrer à nouveau dans le récit suivant. Si ces fins déterminent une pause dans la programmation du récit, elles n'indiquent pas pour autant une stase de l'histoire : celle-ci peut prétendre continuer à se développer entre les épisodes, voire entre les saisons. Ainsi, ces fins temporaires ne s'évaluent-elles pas comme des ruptures irréversibles puisqu'elles doivent susciter le désir de voir l'unité diégétique évoluer, quand il s'agit d'une forme sérielle de type feuilleton, ou celui de retrouver les mêmes personnages plongés dans des intrigues renouvelées à partir d'un

canevas immuable, quand il s'agit d'une série « nodale⁵ ». Pour le feuilleton, la fin d'un épisode appelle une *suite* à l'histoire, alors que pour la série, il s'agit d'une *reprise* du récit, différente de l'ordre d'un prolongement de l'histoire racontée.

En tant que produit des industries culturelles, *Gossip Girl* cumule les atouts de ces deux régimes sériels, en proposant une combinatoire d'arcs narratifs dont l'amplitude varie : les arcs internes au sein d'un épisode cohabitent avec ceux qui se déploient sur plusieurs, sans oublier les arcs qui ne trouvent leur résolution qu'en toute fin de saison⁶. La diversité des trames narratives a pour conséquence de parfois faire coïncider la fin des péripéties de l'histoire avec celle du récit, parfois de l'en détacher. Précisément ces points de convergences et de divergences entre récit et histoire, sont au cœur de notre étude de la première saison de *Gossip Girl*. Avant d'analyser la stratégie finale de la première saison de *Gossip Girl* et les raisons des choix narratifs opérés, revenons à l'unité de l'épisode. Comment ces fins provisoires s'établissent-elles ? Au sein d'un épisode, existe-t-il une formule récurrente confortant les habitudes et les attentes du téléspectateur ?

Existe-t-il une fin modèle pour un épisode de *Gossip Girl* ?

De façon commune, la fin d'un épisode s'évalue par rapport à sa durée, c'est-à-dire qu'elle est définie par la contrainte d'un format, calibre temporel invariable, fixé en vue d'une programmation dans une case horaire prédéfinie pour une diffusion à l'antenne. De cette façon, les unités de la série que sont les épisodes présentent une temporalité harmonisée avec les grilles internationales de programmation : le format sériel, en s'inscrivant dans une logique marchande de catalogue, permet au récit de circuler mondialement. En tant qu'instrument de standardisation, le format est une contrainte externe qui impose donc au récit des limites temporelles et pèse sur sa progression narrative. Son poids sur l'histoire racontée conduit à l'établissement d'une formule finale récurrente.

5. La série nodale est une série dont le « déroulement narratif est attaché à un ordre invariable au squelette fixe : ses personnages récurrents sont inaltérables et même ses personnages épisodiques suivent un modèle déterminé. [...] La formule de ces séries constitue une sorte de noyau narratif constant ». Voir Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 105.

6. On peut aussi imaginer qu'une trame narrative se développe sur plusieurs saisons, constituant le noyau « mythique » de la série pour reprendre une expression des fans. Par exemple, la poursuite de la recherche de la sœur enlevée par Fox Mulder dans *X-files*.

7. La série comporte six saisons. Depuis 2012, la production est terminée.

Pour *Gossip Girl*, le protocole invariant de la clause des épisodes se compose d'un accord conventionnel entre le récit et l'histoire, ainsi que de l'usage spécifique d'une voix *over*.

Accord conventionnel entre le récit et l'histoire

Rituellement un épisode de *Gossip Girl* se construit autour d'une unité temporelle, sociale et culturelle reconnue par tous les téléspectateurs, qui s'apparente, de façon peu inventive, à une journée. La progression d'un épisode est parallèle à l'évolution de cette unité de temps diégétique, faisant de la linéarité du récit une caractéristique dominante pour cette série. En effet, le *flash-back* est rarement employé⁸. C'est ainsi que, de façon quasi immuable, les premières scènes d'exposition d'un épisode représentent l'ensemble des personnages le matin soit quittant leur domicile, soit déjà parcourant les rues de New York, pour aller au lycée ou vaquer à d'autres occupations. Car, même si Manhattan constitue le lieu unique des aventures, tous les personnages n'y habitent pas. C'est pourquoi un des objectifs récurrents de chaque épisode consiste pour les personnages à atteindre plus spécifiquement le quartier de l'Upper East Side pour rejoindre le groupe formé par les autres protagonistes. Correspondant au début de la journée, l'ouverture d'un épisode au moyen d'un montage alterné met en scène le départ des personnages de leur domicile avant leurs retrouvailles dans un lieu public : lycée, café, rue, etc. Les péripéties centrales ne débutent qu'une fois les protagonistes réunis et arrivés sur la « place » narrative, symbolisée par ce quartier de New York.

La fin s'apprécie de façon symétrique au début : la convention veut que l'épisode se termine avec la nuit diégétique, produisant ainsi des échos visuels entre les plans des levers de soleil se reflétant sur les buildings de Manhattan et ceux des immeubles illuminés de la nuit new-yorkaise. En outre, la dernière séquence met en scène inévitablement la séparation des personnages, qui doivent retourner, seuls, chez eux. La fin d'une journée signe la fin d'un épisode, illustrée thématiquement par l'éclatement du groupe formé par les personnages qui quittent, à leur façon, le territoire de l'action narrative. La fin de l'épisode est donc marquée par la disjonction physique des protagonistes.

Comme la plupart des séries pour les jeunes, les adolescents de *Gossip Girl* (laissons les personnages adultes à part) peuvent être définis comme un « héros

8. D'ailleurs, dans la première saison, les rares recours au *flash-back* correspondent à des avancées narratives importantes puisqu'il s'agit de révéler des événements qui ont eu lieu avant que le récit sériel ne débute.

collectif⁹ ». Mais à ceci près que ce héros collectif, cette communauté de personnages principaux – outre le fait qu'il soit à l'image de la cible, les jeunes qui vivent en groupe – ne constitue pas forcément un ensemble homogène où tous les personnages viennent du même milieu et partagent les mêmes valeurs. Ce héros collectif très contrasté par les individus qu'il réunit pourrait mettre en péril l'unité narrative de la série. C'est pourquoi la recherche de la cohésion du groupe est le moteur de la dramaturgie de chaque épisode. Ainsi, le récit de *Gossip Girl* se développe-t-il grâce à la variété polyphonique introduite par le choix d'un collectif comme héros : certains personnages *a priori* ne partageant pas les valeurs du groupe désirent se les approprier : comme Jenny habitant Brooklyn qui veut devenir une figure sociale incontournable de Manhattan en prenant la place de la fille la plus populaire, Blair Waldorf, dès la première saison. Ou encore, à l'inverse, comme Serena qui, ne supportant plus son image de jeune fille riche et superficielle, tombe amoureuse d'un jeune homme désargenté habitant Brooklyn, Dan.

Ces itinéraires possibles – les trajectoires sociales se superposant aux parcours géographiques effectués dans la diégèse¹⁰ – structurent en système le groupe « héros » que sont les jeunes adolescents de *Gossip Girl*, système qui tente de retrouver un équilibre à la fin de chaque épisode. Ces tensions fondatrices de l'instance collective animent la trame narrative que l'on peut considérer, dans la première saison du moins, endogènes au groupe car reposant sur ses seuls désirs, ses inclinations comme ses répulsions¹¹. Le héros collectif fonctionne de façon autarcique engendrant et renouvelant les péripéties auxquelles il sera soumis par la suite. D'ailleurs, l'arrivée d'un nouveau personnage au cours de la première saison contribue non seulement à redistribuer la nature des relations de solidarité à l'intérieur du groupe, mais exprime le changement d'orientation narrative que prend alors la série. J'y reviendrai.

9. Voir Vincent Colonna, *L'art des séries télé*, Paris, Payot, 2010, p. 163.

10. Ce schéma se retrouve dans certains feuilletons français des années 1960. Voir Myriam Tsikounas, « Les circulations province-Paris et Paris-province dans les feuilletons télévisés », dans Évelyne Cohen, Marie-Françoise Lévy (dir.), *La télévision des Trente Glorieuses. Culture et politique*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 162-184.

11. La deuxième saison introduit davantage de personnages secondaires qui gravitent autour du groupe « héros collectif » de telle sorte qu'il frôlera parfois l'implosion. Il faut remarquer que les personnages qui mettent en danger le rôle actantiel des adolescents de *Gossip Girl* sont les adultes. Ainsi, dans la deuxième saison, Dan a-t-il une attirance pour un de ses professeurs. Au regard de l'équilibre du groupe des adolescents, cette relation le mettant en danger, le personnage adulte est rapidement écarté du récit.

La présence de la voix over du narrateur

La convention des fins d'épisode dans cette série transite aussi par une voix *over* féminine. Sa présence annonce aux téléspectateurs l'imminence du congé narratif. Cette voix est attribuée à *Gossip Girl*, personnage anonyme et désincarné dans les premières saisons, qui tient un blog éponyme dans lequel sont consignés rumeurs et potins sur la jeunesse dorée de Manhattan, nos héros collectifs. Ce blog est au cœur de toutes les activités des jeunes protagonistes qui ne cessent de le consulter pour agir en fonction des informations transmises. Dans la première saison, comme le personnage de *Gossip Girl* n'est identifié ni par les héros, ni par les spectateurs, il n'apparaît pas à l'écran. Pourtant, ce défaut de représentation visuelle ne nuit nullement à son ancrage diégétique : les propos de *Gossip Girl* sont lus, relus et commentés par les personnages principaux comme secondaires. Tous sont d'ailleurs très attentifs à la façon dont *Gossip Girl* parle d'eux, tout en s'interrogeant sur son identité. Si les téléspectateurs connaissent *Gossip Girl* par ce qu'en disent les personnages, elle s'adresse aussi directement à eux par la médiation d'une voix *over* dont ils sont les destinataires exclusifs. *Gossip Girl* est une instance narrative assurément homodiégétique¹² mais non encore attribuée : ce qui laisse présager qu'au cours des saisons suivantes, la révélation de son identité risque fort d'être en jeu¹³.

Certes, la singularité de l'activité de cette instance narrative, loin d'adopter la passivité d'une posture testimoniale en révélant les secrets des autres personnages, favorise au contraire le lancement de certaines péripéties. Si son rôle actantiel mérite d'être plus longuement étudié, mon propos ici se limite à sa fonction dans les conventions finales d'un épisode. Cette voix *over* a pour fonction d'accompagner et de préciser le fil narratif d'un épisode. En effet, dans la série, par le caractère récurrent de sa présence lors des grandes charnières narratives au sein d'un épisode, elle s'assure auprès du public de la lisibilité des options narratives retenues. En particulier, elle en propose une reformulation explicite lors de ses adresses finales aux téléspectateurs. La systématisme de la présence de cette voix *over* à l'entame, au moment des grandes

12. Pour Gérard Genette, « on distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique* », *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

13. C'est d'ailleurs le cas. À l'issue de la dernière et sixième saison, bien que l'on apprenne que *Gossip Girl* et Dan ne font qu'un, le mystère reste entier. En effet, après cette révélation, une voix *over* féminine revient pour clore la série de façon énigmatique : « Il y aura toujours quelqu'un d'extérieur qui voudra se faire une place à l'intérieur. Qui suis-je ? C'est un secret que je ne dirai jamais. »

articulations narratives¹⁴ et en clôture d'un épisode, impose un rythme au récit. Ce dernier commence et surtout se termine *toujours* sur les paroles de la narratrice. La voix *over* devient alors un signal narratif et formel fort de la fin d'un épisode pour le téléspectateur. Toutefois, la voix *over* n'est pas un procédé spécifique à *Gossip Girl*, il a été fréquemment employé dans de nombreuses séries américaines de *Desperate Housewives* à *Grey's Anatomy* pour ne citer que ces deux-là. À la différence près que ces deux derniers exemples de voix *over* sont des voix intérieures liées à un personnage que les séries montrent, alors que celle de *Gossip Girl* est une voix ambiguë : à la fois intime et publique car médiatisée par le blog dans l'univers de la série, elle est aussi une voix anonyme non incarnée dans cette saison.

En ce sens, cette voix remplit parfaitement une des modalités des fonctions du narrateur défini par Genette, *la fonction de communication*. En ne faisant pas que révéler les secrets des personnages ou mettre l'emphase verbale sur une information négligée visuellement, ce narrateur initie parfois, prolonge mais surtout rend explicite la résolution des intrigues. D'ailleurs, la plupart du temps, cette voix *over* n'informe pas le téléspectateur au sens strict du terme : elle ne lui offre pas la possibilité d'augmenter ses connaissances narratives, car les propos de *Gossip Girl* ne lui apportent rien qu'il ne sait déjà. Il assiste plutôt à un redoublement verbal grâce à cette source anonyme et interne à l'histoire de ce que le récit lui a déjà livré précédemment de façon visuelle, sans intermédiaire diégétique spécifique, en « focalisation zéro ». Ainsi, le but de cette voix *over* n'est-il pas de faire découvrir des nouvelles données narratives au téléspectateur, mais plutôt de rendre la fable de l'épisode « lisible » en récapitulant les avancées des nombreux fils narratifs d'un épisode afin, éventuellement, de les relier les uns aux autres. En effet, à la fin d'un épisode, par ses propos, la narratrice peut mettre un terme officiellement à une intrigue, ou bien temporairement la mettre en sourdine ou, au contraire, la valoriser. Si la simple manifestation verbale du narrateur alerte le téléspectateur de la fin de l'histoire racontée dans le format imposé de l'épisode, le contenu de ses paroles programme ses conditions du retour au récit lors de l'épisode suivant. Indéniablement la récurrence de cette voix *over* sert de balise formelle et sémantique au téléspectateur pour se repérer dans le récit. La présence de ce rituel final permet de le rassurer sur la permanence de l'histoire racontée, alors même que l'épisode se termine et qu'il doit attendre le prochain.

14. Généralement avant la coupure publicitaire américaine.

La fin d'un épisode, fin de l'expérience fictionnelle?

Si, du point de vue de la programmation entre deux épisodes d'une même série, la fin est de nature passagère, du point de vue de la réception et de la consommation médiatique des biens sériels, cet entre-deux temporel imposé par le *tempo* de la programmation n'est pas non plus vécu comme un temps « mort » pour le spectateur. Autrement dit, cette fin provisoire du récit ne met pas en place les conditions de sortie de l'attention fictionnelle pour le téléspectateur. En effet, cet intervalle, dû à la programmation, est de plus en plus investi par le public sur un mode différent de la consommation médiatique traditionnelle. Celle-ci se poursuit par la fréquentation des discours critiques sur la série. S'opère alors une volonté de poursuivre l'expérience fictionnelle et narrative de la série autrement que par l'interprétation directe des épisodes qui la composent.

Ces discours commentatifs sur la série *Gossip Girl*, trouvés essentiellement sur Internet ou dans la presse, ont tous comme point commun de ne pas porter exclusivement sur les postulats diégétiques de la fiction : le plus souvent ils rendent compte du véritable itinéraire des comédiens à travers leurs actualités professionnelles ou personnelles. Ces discours complètent la réception de la fiction, sans pour autant proposer exclusivement des connaissances thématiques, diégétiques ou génériques spécifiques à l'histoire imaginée. Par certains côtés, l'histoire devient même marginale dans ces discours. Pour contrer le sevrage fictionnel imposé par la programmation, le téléspectateur ne voulant pas « s'arracher » au monde de la série cherche à se satisfaire de ces commentaires pour continuer à l'apprécier et à l'éprouver. Dès lors, le monde de la série *Gossip Girl* pour le public juvénile ne se limite pas au monde inventé par les scénaristes, mais s'alimente de plus en plus des informations sur la réalité de la production de son récit. Ainsi, non seulement l'intelligibilité du monde fictionnel (le spectateur peut chercher des informations précises sur tel ou tel épisode), mais également le plaisir éprouvé devant cette série *Gossip Girl*, se nourrit-il d'une forme de confusion¹⁵ entre les personnages et les acteurs par exemple, qui n'est pas sans rappeler la figure de la métalepse¹⁶.

Si parler de métalepse peut sembler incorrect dans la mesure où il s'agit d'une figure d'effraction intentionnelle des différents niveaux narratifs à l'intérieur d'un récit, l'investissement réceptif lié à la suspension d'une fin entre

15. Il faut remarquer que cette confusion entre monde fictionnel et monde réel caractérise notamment le comportement du fan.

16. La métalepse est une transgression d'une formule narrative établie entre « deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte ». Voir Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 244.

deux épisodes rend compte plutôt de quelque chose qui s'apparenterait à un « effet métaleptique », expression reprise à Jean-Marie Schaeffer¹⁷, rendu possible par la sérialité. Pour ceux qui contesteraient cet usage de la métalepse, qui n'est alors plus un procédé mais un effet, rappelons que déjà Gérard Genette, qui en fit sa renommée en narratologie, l'avait emprunté à un autre champ, celui de la rhétorique. D'ailleurs, l'idée d'écart ou d'effraction présente dans la définition rhétorique d'origine se retrouve aussi à l'œuvre dans l'effet métaleptique puisqu'il s'agit de suturer différents discours (celui de la fiction éclairée par celui de l'actualité de sa production), émanant de destinataires variés (la chaîne, le producteur, un fan, les médiateurs à l'origine des différents sites consacrés à la série etc.), tout en circulant sur des supports distincts (télévision, Internet et presse).

L'effet métaleptique produit par ces commentaires a pour conséquence de faire voler en éclats l'intériorité du monde représenté de la série. La frontière entre la fiction et la réalité s'évapore sur le mode de la fusion ou de la continuité des deux mondes, donnant l'impression que le processus d'engendrement diégétique se poursuit dans l'intervalle entre deux épisodes ou deux saisons.

Cette évanescence de la coupure sémiotique entre la fiction et la réalité de la production est d'ailleurs instrumentalisée par les producteurs et les médiateurs de la série. Ainsi, dans *Gossip Girl*, les scénaristes n'ont-ils pas hésité à faire progresser le personnage de Jenny en tenant compte de l'évolution personnelle de la comédienne Taylor Momsen qui l'incarne. D'une petite fille à l'apparence « preppy » et sage dans la première saison, Jenny devient un personnage à l'apparence et au comportement de plus en plus « rock », correspondant à celui que la comédienne adopte dans sa vie quotidienne devenue, entre-temps, aussi chanteuse. Autre exemple, celui de la crainte des spectateurs internautes concernant la comédienne jouant Vanessa, Jessica Szhor, pour laquelle des rumeurs de quitter l'univers huppé de *Gossip Girl* ont circulé très rapidement, au moment où elle a rompu dans la vraie vie avec son petit ami, un autre comédien de la série, Ed Westwick. L'effet métaleptique s'origine dans l'impression donnée au public que les soubresauts de la vie personnelle des comédiens pèsent, alimentent voire influencent l'évolution diégétique de leurs personnages. Stratégiquement une confusion entre personnage et acteur est construite au point que l'univers de la série apparaît le prolongement de ce que vivent les acteurs dans la réalité. Pour cette raison, l'attention portée à la

17. Jean-Marie Schaeffer, « Métalepse et immersion fictionnelle », dans John Holmes Pier et Jean-Marie Schaeffer (éd.), *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 323-334.

vie réelle des comédiens permet de combler les moments de vacance fictionnelle aménagée par la programmation sérielle.

L'effet métaleptique contribuant à assimiler personnes et personnages, récit de vie et récit fictionnel n'est pas fortuit, mais est bien intentionnellement mis en place par les producteurs de la série. La métalepse devient un élément du processus créatif. En effet, en partant du principe que le monde inventé de *Gossip Girl* est un monde superficiel, dominé par les apparences, les producteurs vont se servir de cette caractéristique diégétique pour l'exploiter médiatiquement et commercialement¹⁸. Ainsi, le styliste de la série, Eric Daman, devient-il une star dans le milieu de la mode de telle sorte que « la communication de la série s'organise autour de la mode. Dans la presse, on fait essentiellement des sujets sur les garde-robes des personnages » observe Alice Augustin, responsable du magazine *Glamour*¹⁹. Un aboutissement de cette logique amène Blake Lively, incarnant Serena, à devenir rapidement l'égérie publicitaire d'une maison de haute couture parisienne jouant avec la sémantisation de son personnage sur sa propre vie. Les effets de la métalepse sont au cœur des stratégies de production, mais aussi de communication autour de cette série.

Cependant, penser que « l'effet métaleptique sur le récepteur, serait donc par définition incompatible avec l'immersion fictionnelle, puisqu'il exhiberait la fiction comme fiction [...] »²⁰ n'est pas une position tenable bien longtemps pour les séries télévisées²¹, si on admet que l'immersion fictionnelle est aussi dépendante des pratiques et des habitudes des téléspectateurs et que « l'univers fictionnel [...] peut être compris comme une exemplification globale ou générale d'une fraction de la vie du destinataire²² ». Car même en s'immergeant dans un monde fictionnel très éloigné du sien, le spectateur ne cesse de trouver des points de contact – réels ou fantasmés – entre la diégèse et sa propre réalité.

Ainsi, l'effet métaleptique qui ressort à l'activité médiatique fait-il que, pour les fictions télévisées sérielles, l'univers de l'histoire racontée est hétéronome, car jamais révolu, en accord avec le principe de la continuité discontinue

18. Le réseau The CW a lancé un site sur lequel on peut retrouver dès le lendemain de la diffusion d'un épisode les vêtements portés par les personnages de la série.

19. « *Gossip Girl* : la série magazine de mode », *Slate.fr*, <http://www.slate.fr/story/20357/gossip-girl-serie-magazine-de-mode>

20. Jean-Marie Schaeffer, « Métalepse et immersion fictionnelle », art. cité, p. 330.

21. Ce que concédera Jean-Marie Schaeffer à la fin de son article en rejoignant la conception exprimée par Jean Bessière sur la nature métaleptique de la fiction. La métalepse n'est donc plus de nature rhétorique ou narrative, mais ontologique. *Ibid.*

22. Jean-Pierre Esquenazi, *La vérité de la fiction*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009, p. 150.

de la sérialité. Et ce point est particulièrement amplifié pour les séries juvéniles qui fonctionnent sur l'identification/projection, en mettant en scène des personnages qui seraient les doubles désirés de la cible présumée.

Le rapport du public à une série télévisée se façonne de plus en plus en dehors d'une relation strictement fictionnelle et télévisuelle. Pour apprécier la fiction, le spectateur a besoin d'un savoir sur la réalité de sa production comme si, finalement, le monde de la série ne pouvait plus se limiter au monde inventé. Ce qui relève des coulisses de la production et de la création devient désormais objet de discours servant en retour les intérêts fictionnels. En soi, que la réalité des acteurs, ainsi que les aléas de la production, deviennent une contrainte présentée comme intégrée au processus créatif de la série n'est pas chose nouvelle. Ce qui est nouveau c'est le fait que l'on communique désormais dessus. En effet, avant – Internet? –, par exemple, les raisons du départ des comédiens d'une fiction étaient passées sous silence ou dévoilées bien des années après. Toutefois, une nuance s'impose : ces contraintes réelles ne servent pas *toujours* de modèle pour les pistes narratives à venir, mais rendues explicites, elles sont présentées publiquement comme ayant la capacité d'infléchir le contenu de la série. C'est ainsi que, naïvement, pensant pouvoir peser sur les décisions scénaristiques de leur série préférée, il arrive que des spectateurs, en plus de commenter ou de critiquer, n'hésitent pas à faire des suggestions narratives sur le devenir des personnages et les dénouements souhaités. Mais, dans les faits, il est peu probable que le commentaire d'un internaute français par exemple soit lu et repris par les producteurs américains d'une série. C'est avant tout une possibilité, construite au moyen de l'effet métalectique par la communication autour de la série, mais dont l'effectivité ne s'éprouve que rarement. La métalepse permet d'assouvir un souci complet de transparence entre trois univers présentés désormais comme contigus : celui de l'histoire racontée, celui de la production et celui des spectateurs.

Fin de la première saison ou comment gérer des contraintes externes à la création

Compte tenu de l'ampleur de l'intervalle temporel entre deux saisons, cette fin de cycle pour une série est un enjeu stratégique et pragmatique important : il s'agit, afin de ne pas perdre l'intérêt des spectateurs de susciter leur envie de retrouver l'univers diégétique en question et éventuellement d'en convier

d'autres. Comment cette mise en scène du manque et donc du désir pour l'univers diégétique est-elle gérée à la fin de la première saison de *Gossip Girl*?

La fin de cette première saison d'un point de vue interne au récit est bien différente des suivantes. Loin d'être ponctuelle, cette issue s'achève en deux temps et sous deux formes différentes, combinant à la fois une résolution de l'intrigue narrative générale et ce que j'appelle une « pause narrative ». Le recours à ce double procédé de mise en congé des spectateurs rompt avec une conception de la fin, pensée comme un instant indivisible et monolithique. Il s'écarte donc d'une fin unitaire pour la saison. Si, dans un premier temps, il était possible de ramener ce choix à une intention créatrice, il semble essentiellement motivé par la prise en compte dans le scénario d'obstacles externes rencontrés par la production de la série. En effet, ces résolutions sont l'aboutissement respectivement de deux fils narratifs différents, mais qui sont contrariés par les mêmes contraintes.

Le modèle de la « pause narrative »

Le modèle de la « pause narrative » correspond à la séquence finale de l'ultime épisode de la première saison, le dix-huitième. Cette séquence est emblématique parce qu'elle ne respecte pas l'unité temporelle retenue par les épisodes antérieurs, rompant avec le principe de la linéarité du récit. En effet, cette séquence terminale est introduite par une inscription écrite, « une semaine plus tard », après ce qui aurait pu apparaître du point de vue de l'histoire racontée, un dénouement narratif exemplaire, en tant que « happy end », puisqu'il s'agit du mariage de la mère de Serena avec le père de Chuck. Comme ce mariage avait été rendu incertain par diverses péripéties dans les épisodes précédents, il aurait pu cristalliser l'apothéose thématique et narrative de cette première saison. Mais il n'en est rien.

Car cette scène du mariage est suivie d'une séquence terminale composée de sept scènes distinctes qui décrivent l'état des relations existantes entre tous les jeunes gens de la série au moment où, alors en vacances, le groupe, héros collectif, va devoir se séparer pour affronter la trêve estivale chacun de son côté. Certaines relations semblent suspendues comme l'histoire d'amour entre Dan et Serena, ou bien encore celle naissante entre Vanessa et Nate, tandis que la relation amoureuse entre Blair et Chuck voit plus radicalement sa progression contrariée.

Mais loin de fonctionner uniquement comme une synthèse récapitulative des avancées des intrigues amoureuses de la saison, cette séquence a surtout pour finalité de remettre en quelque sorte les compteurs amoureux des

personnages à zéro, avant la vacance fictionnelle des spectateurs entre les deux saisons. En effet, cette séquence en suspendant l'évolution des possibles amoureux permet à la série de proposer une *virginité relationnelle* au héros collectif. En ne figeant en rien les transports amoureux des personnages, cette fin de saison offre à la suivante toute la latitude possible pour repositionner différemment les duos amoureux dans des perspectives indépendantes des développements opérés précédemment. Cette fin fonctionne telle une promesse de rechargement des possibles narratifs initiaux pour la deuxième saison, qui s'exprime en montrant chaque personnage, en pause amoureuse, se satisfaire de ses activités personnelles qui le caractérisent en retour : Jenny passe son été à coudre, Rufus est en tournée avec son groupe de musique, Dan et Vanessa s'occupent de la galerie de peinture, etc. Ce traitement terminal a pour effet, d'une part de consolider les attributs fondamentaux des personnages, d'autre part de rassurer le téléspectateur sur leur non-évolution pendant l'interruption de la programmation. Au moment de la reprise de la série en deuxième saison, les personnages ne pourront donc pas avoir été modifiés subséquemment par les péripéties diégétiques éventuelles de leur été. Les personnages sont donc mis volontairement en « veille narrative », garantissant au spectateur de les retrouver inchangés lors de la prochaine saison. Toutefois, ce gel de l'évolution des personnages à l'intersaison n'est pas un obstacle au développement de nouvelles potentialités narratives à venir. Cette fin trouve un équilibre entre la conservation des identités des personnages, confortant les spectateurs fidèles et l'ouverture vers des pistes narratives inédites, titillant alors leur curiosité. En effet, cette clause ouverte ne relève pas d'une rhétorique de la péroration puisqu'en aucun cas, le téléspectateur n'assiste à un bilan récapitulatif des avancées narratives des épisodes précédents. Elle exprime plutôt une sorte de liquidation des transports amoureux de la première saison pour revenir au typage initial des personnages, tel qu'il était au tout début de la série.

N'étant pas de l'ordre du couronnement, cette fin « non accomplie » d'un point de vue dramatique est symptomatique des formes sérielles. Elle exprime la stratégie de ne pas faire de *Gossip Girl* une série trop évolutive, à rebondissements. D'ailleurs, la saison ne se termine pas sur un *cliffhanger*, par exemple. Ainsi, recourir à une « pause narrative » pour signaler la fin d'une saison est-il une façon de remettre en valeur les postulats originaux de la diégèse qui auraient pu s'effiloche au gré des avancées narratives. La stratégie finale de la « pause narrative » annule les transformations narratives opérées précédemment. La première saison se termine alors sur une consolidation de ce qui est déjà connu sans distiller d'indices inédits sur la suite de la série.

Pour *Gossip Girl*, ce choix, conservateur du point de vue des informations narratives, s'explique par la rupture de programmation de la série, sur The CW, en raison d'une grève des scénaristes, entre janvier et avril 2008²³. Cette grève a deux conséquences. D'abord, la première saison de *Gossip Girl* se compose d'un nombre plus limité d'épisodes par rapport au standard d'une saison télévisée : sur les vingt-deux épisodes commandés, seuls dix-huit ont pu être livrés. Ensuite, en raison de l'interruption de la série, le projet de fidélisation du public n'a pu s'opérer comme prévu. Alors qu'en mars 2008, en pleine grève et alors même que les audiences des épisodes précédents étaient très moyennes, contre toute attente, la chaîne américaine CW décide de renouveler publiquement la série pour une deuxième saison. Le choix de la clôture en « pause » évoqué en vue de remobiliser le public pour la saison suivante prend tout son sens à la lumière de cette décision.

Si la « pause narrative » peut être interprétée comme un effet de la grève, est-il possible d'en dire autant de l'autre procédé final portant sur la résolution de la fable ?

La résolution de la fable

La première saison repose sur le retour de Serena Van der Woodsen, après un an d'absence, à Manhattan. Via la *voix over* de *Gossip Girl*, l'énigme autour de l'absence de Serena est interrogée dès la première scène de l'épisode inaugural. Mais elle n'est résolue que dans l'avant-dernier épisode de la série. La saison 1 offre un dénouement complet sur les motifs non pas du retour, mais du départ de Serena, antérieur au commencement de la série. Comment expliquer le fait que cette saison offre aux téléspectateurs l'accomplissement total d'un arc narratif, alors qu'elle n'achève nullement les autres pistes avancées dans les quatorze premiers épisodes ? En effet, jusqu'à l'épisode 15, le passé de Serena et son éventuel secret sont complètement absents des intrigues proposées : les trois-quarts du récit de la première saison développent plutôt les relations amoureuses, les enjeux de pouvoir, les relations entre adultes et adolescents, etc. À partir de l'épisode 15, par contre, les raisons du départ de Serena deviennent *indirectement* le centre de l'attention narrative du récit avec l'introduction inattendue et imprévue d'un nouveau personnage, Georgina.

23. Né en 2006, à la suite de la fusion entre des chaînes appartenant respectivement à CBS et à Time Warner, The CW est un réseau américain qui vise principalement le public des 18-34 ans, autrement dit, les jeunes adultes. Aux côtés des émissions de télé-réalité, la programmation se compose essentiellement de séries fictionnelles. Tous les genres sont représentés : les comédies romantiques pour adolescents (*90210*, *Gossip Girl*) côtoient aussi bien des séries d'action (*Arrow*, *Nikita*) que des fictions fantastiques (*Vampire Diaries* ou *Supernatural*).

Georgina fait chanter Serena sans que le téléspectateur comprenne de suite de quoi il en retourne. D'ailleurs, le flottement sur la motivation narrative (épisodes 15 et 16) de l'introduction de Georgina dans le récit fait écho à son rôle mal défini dans la diégèse²⁴ : son personnage est en marge du groupe, tout en le perturbant suffisamment pour que les relations entre Serena et Dan changent de nature. Ainsi, l'arrivée impromptue du personnage Georgina bouleverse-t-elle les progressions narratives en cours obligeant le récit à se focaliser alors sur Serena et le couple qu'elle forme avec Dan. Alors qu'il était présenté comme un couple exemplaire dans les quatorze premiers épisodes, il va voler subitement en éclats. De même, le téléspectateur assiste à la perturbation de trames plus secondaires liées, elles aussi, à l'entourage de Serena, comme la révélation de l'homosexualité de son frère, Éric, véritable coup de théâtre prenant à revers les hypothèses narratives suggérées, qui lui prêtaient un béguin pour Jenny.

Comment justifier la présence du personnage de Georgina, à partir de laquelle la série se cristallise sur le passé de Serena au point d'en faire l'unique objet de la quête de la fin de la saison, entre les épisodes 14 et 18, alors que, jusqu'à présent, il n'en avait jamais été question ? Comment comprendre non pas la désintégration totale du héros collectif, mais l'insistance prononcée sur un de ses membres par le récit ? Et pourquoi cette brutale orientation narrative n'a-t-elle été annoncée par aucun signe précurseur dans la diégèse²⁵ ?

Il est difficile de trouver une intention purement scénaristique à ce virage narratif qui va jusqu'à bouleverser l'équilibre hiérarchique entre les arcs narratifs et mettre à mal la cohésion du groupe héros collectif. Là encore, il semble que la raison ne soit pas de nature artistique, mais soit plutôt à trouver du côté des difficultés auxquelles a dû faire face la production au moment de la grève des scénaristes qui interrompit la diffusion de la série après précisément l'épisode 13, en janvier 2008.

Après un arrêt de la diffusion de quatre mois en raison de la grève, les cinq derniers épisodes livrés ne s'inscrivent plus dans la continuité narrative des débuts de saison. La discontinuité de la production a transformé profondément les évolutions narratives du début de la saison. C'est ainsi que les cinq épisodes « post-grève » font resurgir de la réserve des potentialités narratives la piste du secret qui entoure le départ de Serena (et donc qui en explique le

24. Le personnage de Georgina est lui-même ambigu, possédant deux prénoms : celui de Georgina pour Serena, celui de Sarah pour Dan.

25. Factuellement, son arrivée est précédée dans l'épisode 15 de cadeaux de mauvais goût destinés à Serena. Celle-ci accuse Chuck d'être l'expéditeur, ce qui est tout à fait possible compte tenu de son personnage. D'ailleurs, il ne s'en défend pas vraiment. Le spectateur apprendra plus tard que les cadeaux « empoisonnés » venaient de Georgina.

retour). Afin certainement de limiter la dispersion du public due à l'interruption de la production, il a été choisi de recentrer le récit sur une seule et unique intrigue, celle posée dès le pilote. Pour cela, les pistes narratives déjà initiées dans les treize premiers épisodes sont volontairement non résolues, comme laissées en suspens pour constituer le terreau d'un départ narratif ultérieur, rejoignant l'application de la « pause narrative » aux personnages.

Se focaliser sur une intrigue dont l'origine se situe avant le début du récit fictionnel permet de penser la saison télévisuelle comme une unité narrative complète et achevée. Le terme de la saison correspond à la résolution de l'intrigue inaugurale, en la consacrant comme seule fin explicative possible pour la totalité des épisodes (épisode 17). La grève des scénaristes a donc infléchi le contenu narratif en choisissant une fin qui permette à la première saison d'être perçue comme autonome et cohérente, une fin qui se veut suffisamment intégrative pour neutraliser le dénouement de toutes les intrigues déjà initiées. Ainsi, la résolution de la fable *originale* n'entre pas en contradiction avec la pause narrative ; au contraire, cette fin à la fois de différente nature et opérant en deux temps distincts (épisodes 17 et 18) renvoie à la façon dont une contrainte externe et non maîtrisable peut peser sur les conditions du développement narratif d'une saison aussi particulière qu'une première saison.

On pourrait croire que la résolution de la fable soit une modalité finale plus importante que la « pause narrative ». Il n'en est rien. Ces deux fins, précisément, fonctionnent de concert car l'une comme l'autre ne relèvent pas du paradigme de l'achèvement thématique, même si le secret est dévoilé pour les téléspectateurs et que le personnage de Serena apparaît désormais en paix avec elle-même. Au contraire, cette fin bifide renvoie plutôt au paradigme religieux de « faire œuvre de repentance ». Dans l'histoire, en disant la vérité à ses amis, à Dan et à sa mère, puis en demandant pardon (dans l'épisode 17, sa mère l'emmène voir les parents de son camarade mort), le personnage de Serena se lave en quelque sorte de ses péchés d'avant le début de la série. Contrainte par la grève, cette double fin de la saison opère en quelque sorte comme une contrition narrative qui a comme effet de préparer les téléspectateurs à la nouvelle virginité du récit lors de la deuxième saison afin qu'ils renouent avec un horizon d'attente original, malmené par l'interruption de la diffusion.

Cette double stratégie finale neutralise les informations narratives véhiculées par la première saison, pour mettre en place les conditions d'une réinitialisation « narrative » entre les deux saisons, qui se fait au bénéfice des personnages. De contrainte, la grève est devenue un atout intégré à l'invention scénaristique pour relancer l'intérêt d'un public alors peu mobilisé pendant la première saison.

Dans les productions sérielles, se poser la question de la fin implique celle des frontières d'une œuvre de télévision. L'expérience spectatorielle est alors différente selon l'échelle retenue : une fin d'épisode ne distille ni les mêmes indices internes, ni n'engage le même sentiment d'attente pour le public, que l'achèvement du cycle saisonnier ou le congé définitif de la production. Ainsi la multiplicité des fins liée à la nature fragmentée de la forme sérielle, distingue-t-elle les fins provisoires de l'arrêt irrémédiable de la production de la série. Le téléspectateur éprouve plus facilement les premières. Ces fins non définitives, car récurrentes, surdéterminent l'appréhension spectatorielle de trois régimes de temps distincts : celui de l'histoire racontée, celui du récit standardisé via le format et la programmation, et celui de la réalité. Le format pèse davantage sur la stratégie clausulaire d'un épisode au point de constituer un rituel récurrent, que sur celle d'une saison, plus perméable aux contingences de la réalité de la production, en l'occurrence pour *Gossip Girl*, une grève de scénaristes à Hollywood. Le modèle économique de la production sérielle en flux tendu a donc des répercussions sur l'invention de l'histoire.

En outre, pour le téléspectateur, l'expérience narrative de la série ne se limite pas à une expérience télévisuelle, mais elle se prolonge dans l'interstice de la programmation au contact des critiques et commentaires sur la série, desquels émerge un effet métalectique lorsque la réalité des comédiens, par exemple, est présentée comme contaminant la fiction. Si elle n'est pas de nature télévisuelle, cette attente entre deux épisodes ou deux saisons n'est pas pour autant un moment où le spectateur se détourne de la fiction, puisque cet intervalle, inhérent à la forme et à la programmation sérielles, est investi par la consultation des métadiscours. L'attente n'est pas exclue de l'expérience spectatorielle des séries, elle est de plus en plus intégrée comme une étape, certes non télévisuelle, mais nécessaire, à l'immersion dans la fiction.