



# Les Fictions de l'authentique ou les héros à mi-temps

Jean-Claude Soulages

## ► To cite this version:

Jean-Claude Soulages. Les Fictions de l'authentique ou les héros à mi-temps. Beylot Pierre, Sellier Geneviève (dir.). Les séries policières à la télévision, 2004. <hal-02560378>

**HAL Id: hal-02560378**

**<https://hal.science/hal-02560378v1>**

Submitted on 1 May 2020

**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.



HAL Authorization

## Les fictions de l'authentique ou les héros à mi-temps<sup>1</sup>

Certaines séries télévisées françaises et tout particulièrement les séries policières attestent depuis quelque temps de transformations profondes tant dans leurs formes que dans leurs contenus. La focalisation des contributions à ce colloque sur ce que certains baptisent déjà les néo-séries attestent de la saillance si ce n'est de la pertinence de cette question. On peut rappeler que ces transformations étaient déjà apparues dans ce genre fictionnel dès les années 80 à l'intérieur des networks nord-américains. Loin de corroborer les assertions alarmistes concernant l'hégémonisme yankee, ce phénomène confirme plutôt le fait que l'industrie audiovisuelle nord-américaine exporte moins des contenus, voir des modèles culturels, que des formats et des styles. On peut se réjouir de ce processus de contamination qui correspond dans le même temps à une renaissance patente de ce genre dans le paysage audiovisuel français.

Il s'agira d'interroger ces nouvelles formes culturelles à travers les contenus cognitifs qu'elles véhiculent en tentant de discerner les imaginaires à l'œuvre derrière ces productions. Ce questionnement aura pour objet la structure particulière des univers fictionnels ainsi que le statut de l'énonciation filmique qui sous-tend ces séries car, on peut constater des modifications notables tant dans les modalités de construction de leurs récits que dans leur mode de filmage. On pourra vérifier qu'ici, comme pour d'autres genres, la télévision n'opère jamais par rupture mais qu'elle agit plutôt par emprunts, déplacements et adaptations. On pourra observer, une fois de plus, que, si ce média s'efforce de faire évoluer le modèle fictionnel, c'est avant tout pour le soumettre à ses propres paramètres de réception et l'intégrer à ses visées communicationnelles.

### Des héros à mi-temps

À première vue, ces programmes frappent par leur très grande hétérogénéité diégétique. Loin de proposer le schéma épuré caractéristique de la narration fictionnelle policière classique (le héros centré sur sa quête) ces fictions ont tendance à se dissoudre dans une démultiplication de figures actantielles rattachées à des quêtes secondaires. Leur apparition confirme l'existence de trois grands modèles de structuration héroïque de la série policière ; la structure la plus ancienne, celle du héros unique (*Mannix*, *Magnum*, etc. héritière de la figure du privé emblématique du film noir), celle du duo (*Starsky et Hutch*, *Miami Vice*, *X-files*, etc.), et la dernière venue qui propose la coexistence de héros multiples. Ce modèle issu à l'origine du roman policier (87<sup>th</sup> District d'Ed Mac Bain, 1956) a été introduit assez tôt dans les séries nord-américaines (inspiré explicitement de l'œuvre de Mac Bain pour *Hill street Blues*, puis décliné successivement par *New*

---

<sup>1</sup> SOULAGES J.-C. (2004), Les héros à mi-temps ou les fictions de l'authentique, in Beylot P. et Sellier G. (Éds), Les séries policières, Paris, L'Harmattan, pp. 289-303.

*York Police Blues, Urgences*, etc. ), plus récemment en France (*Navarro*<sup>2</sup>, mais surtout *PJ, La Crim*, etc.). Eu égard à la dimension sérielle de la production télévisuelle, ce dernier modèle apporte une richesse et une productivité indéniables. Ce modèle groupal, grâce à ses variations et à ses déclinaisons scénaristiques plus nombreuses, est à même de proposer une surface d'identification plus large et tout à fait malléable ; chacun des personnages à travers sa singularité concourant à la mise en valeur du groupe. Il autorise *de facto* de multiples jeux autour du déploiement de leurs intrigues personnelles. Nourris de péripéties dramatiques tout à fait disparates, ces récits proposent un régime d'héroïsation à géométrie variable ; leur dispositif protéiforme autorisant la valorisation ou bien l'occultation des personnages quand il ne s'agit pas d'œuvrer en sous-main à leur disparition voire à leur remplacement. D'autre part, cette formule s'avère moins soumise à l'usure et donc à une possible lassitude des audiences. Du point de vue de la production, ce modèle présente l'avantage de pouvoir perdurer en échappant au risque toujours réel, de cette prise de pouvoir assez courante à la télévision des comédiens sur les personnages<sup>3</sup>.

Mais, ces œuvres se caractérisent par un trait distinctif plus productif quant aux dynamiques d'empathie inhérentes au dispositif fictionnel. Elles mettent en scène leurs héros en les tirant du côté d'un autre genre télévisuel, la comédie de situation qui se nourrit non pas de la transformation d'un état du monde ou de la résolution d'une quête, mais plutôt de vécus expérientiels et des "riens"<sup>4</sup> du quotidien (*Seinfeld, Friends, Hélène et les garçons*, etc.). Ce type fictionnel propose plutôt que des actes héroïques, différents "mondes possibles" rattachés à la personnalité de ses héros. Ces intermèdes diégétiques qui apparaissent comme des temps morts dans l'intrigue policière correspondent en fait à un véritable *work in progress* qui n'est jamais achevé et qui témoigne d'un processus continu de consolidation et de construction de l'identité sociale et personnelle des personnages. Ces excroissances diégétiques qui ne débouchent jamais sur un phénomène de complétude des différents caractères œuvrent à secréter un régime inédit de feuilletonisation<sup>5</sup> du format de la série classique. Ces parenthèses qui ne se referment que provisoirement représentent des moments privilégiés tournés vers le vécu et l'intime qui font sens. Entremêlée étroitement au fil rouge des enquêtes, cette expansion de la trame diégétique offre l'opportunité de dépeindre ces héros en tout premier lieu comme des acteurs du quotidien et donc comme des individus immergés dans un voisinage expérientiel manifestement plus proche de celui du destinataire du programme. En semblant s'octroyer une pause dans les interstices de l'intrigue policière, ces personnages clivés sont construits comme de

---

<sup>2</sup> Les auteurs de la série (Pierre Grimblat et Tito Topin) ont développé "l'idée d'une série policière qui mettait en scène non plus un personnage unique mais une équipe de policiers dans un commissariat parisien". Jean-Jacques Schleret, "Joyeux non anniversaire, commissaire !". *Le Monde* supplément radio TV, 20 avril 1998.

<sup>3</sup> De *Dallas* en passant par *NYPB* et aujourd'hui *Avocats et Associés*, selon l'un de ses scénaristes, ce va et vient des acteurs est un phénomène de plus en plus fréquent qu'il est nécessaire d'anticiper et de fictionnaliser.

<sup>4</sup> Plusieurs épisodes de la série *Seinfeld* mettent en scène deux des protagonistes démarchant et proposant à un grand network un scénario de série portant sur le quotidien d'un groupe d'amis, autrement dit sur rien ; "about nothing !" répètent à l'envi les deux héros à leurs différents interlocuteurs.

<sup>5</sup> Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V., pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, éditions du Céfal, 2000.

véritables *héros à mi-temps* à cheval sur leur bulle d'intimité et leur fonction sociale.

Un trait supplémentaire singularise l'univers diégétique de ces productions. Il a trait aux contenus représentationnels ou aux "mimèmes"<sup>6</sup>, pour employer l'expression de Jean-Marie Schaeffer, qu'elles véhiculent. De toute évidence, la dynamique actantielle de ces personnages n'apparaît plus aussi clairement centrifuge et tendue vers des finalités externes que celle de leurs alter ego de la fiction policière classique. Dévoilant une banalité et une intimité désormais acceptables, cette dynamique s'affiche résolument centripète. Le héros des fictions académiques pouvait tout au plus assumer deux quêtes explicites, la première criminelle, la seconde amoureuse, souvent facultative. Il était pourvu d'une plus ou moins large envergure personnelle. *Nestor Burma*, *Mike Hammer*, *Magnum* mettent en scène l'idéal type de l'homme d'action doté de tous ses attributs, virilité, courage, sexe, etc., en somme le mâle dominant et unidimensionnel dans toute sa splendeur. Aux antipodes, les *Sherlock Holmes*, *Hercule Poirot*, *Maigret* ou *Derrick* campent des agents de quêtes obsessionnelles, fruits d'un cerveau autiste, érigeant des cloisons tout à fait étanches entre vie intime et vie sociale. Ces deux modèles traditionnels apparaissent comme des cousins de ces héros surqualifiés, quasi "fondateurs ontologiques" décrits par Thomas Pavel<sup>7</sup>. En effet, ces garants de la loi opèrent tous comme de véritables instruments assujettis à un ordre et à une logique sociétale implacable. Les nouveaux héros télévisuels ont pris leurs distances avec ces vocations transcendantes. Ils incarnent une poignée d'individus indépendants tant dans leurs pratiques que leurs croyances pour lesquels n'existent plus de parcours axiologique transcendant. Tout en restant implicitement des prescripteurs de morale civique, ils se retrouvent le plus souvent victimes à leur tour de la fatalité sociale et apparaissent comme des individus perplexes, face à une société aux multiples visages. C'est en tout premier lieu le stéréotype de ce héros masculin incarné par les anciens modèles et avec lui, celui d'un certain ordre patriarcal qui se trouvent fragilisés et se délitent, manifestement concurrencés et menacés par des personnages féminins plus assurés et plus volontaires qui empiètent désormais sur ce territoire jusque-là dévolu aux hommes. En outre, le paysage social qui leur fait face ne présente à aucun moment une face unanime, contrairement à ce que pouvait représenter à une certaine époque, la justice, la police, la bourgeoisie ou même la pègre. Autour de ces nouveaux modèles héroïques, l'environnement affiche les apparences d'une fragmentation et d'une dérégulation avancée. On peut y constater l'évolution concomitante des modes de figuration de la délinquance, souvent ambivalente ; aux représentations du criminel exemplaire se substituent celles du déviant ou du marginal sortis tout droit de la rubrique des faits divers qui échappent au manichéisme du film noir académique. Dans certains cas, ces personnages tombés du mauvais côté représentent même les doublons négatifs de ces gardiens quotidiens de la norme. Manifestement, toutes ces composantes paraissent entrer en résonance avec cet "imaginaire en temps de crise" décrit par Sabine Chalvon-Demarsay<sup>8</sup> faisant

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, éditions du Seuil, 1999.

<sup>7</sup> Thomas Pavel, *L'univers de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, 1986.

<sup>8</sup> Sabine Chalvon-Demarsay, *Mille scénarios, Une enquête sur l'imaginaire en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.

écho à cette “gestion des incertitudes” du téléspectateur dont ces fictions contribuent à mettre en scène l'expérience personnelle<sup>9</sup>.

À travers ces glissements des modèles fictionnels, c'est un “cadre participatif”<sup>10</sup> reconfiguré qui est proposé au moi fictionnel car c'est désormais une part de l'univers quotidien du téléspectateur qui est susceptible de venir habiller l'étoffe diégétique de ces productions. Du point de vue romanesque, on ne tend plus “un miroir qui défile sur la route” mais on le tend cette fois-ci vers le visage du téléspectateur lui-même, lui proposant à l'ombre des silhouettes des différents personnages un vivier péri-événementiel servant de surface de projection-identification. Ce reflet familial proposé au destinataire qui constitue le point fort de ces séries opère comme un véritable ciment au cœur de leur mise en intrigue. On est bien loin de ces héros distants et épurés du film noir, se détournant à peine de leur quête et sacrifiant tout vécu personnel à la résolution de leurs épreuves, dans une apothéose frôlant de ce point de vue le *unhappy end*. La trame fictionnelle académique qui s'épuisait dans le fil rouge d'une quête extérieure se voit désormais doubler par une quête individuelle beaucoup plus édifiante. Tout y semble inversé comme si le quotidien et l'intime constituaient la véritable trame et l'intrigue policière une piste scénaristique subsidiaire. À travers les détours de ces quêtes personnelles, c'est en quelque sorte une “vie mode d'emploi” qui se trouve réfractée à l'intérieur de ces programmes pour y déployer toute une panoplie de ressources interprétatives. Pour employer un raccourci emprunté à la littérature ou à la fiction télévisuelle au destin implacable d'un Vidocq s'oppose l'expérience intérieure tortueuse de héros, tâcherons du quotidien.

Tout comme le proposait le roman d'initiation du XIXe siècle, l'étoffe de ces héros télévisuels est tissée pour une large part à partir de cette texture expérientielle. Le personnage du policier y incarne un être humain singulier qui ne se réduit plus à la coquille vide de son seul statut social et de son trajet héroïque. Il s'y présente avant tout comme un réceptacle pour un être de chair et de sang semblable à tous. Illustrant ce phénomène de réfraction, chacun de ces héros peut alors s'incarner dans un idéal type discriminé par son vécu personnel (membre d'un couple en crise, homme divorcé, malade, etc...) donnant ainsi naissance à des modèles d'identification inédits. Ces trames éducatrices, tout en traversant le roman et l'audiovisuel, ne font manifestement que perdurer et se recycler. Elles confirment cette disposition des formes romanesques et culturelles à se retrouver phagocytées par l'humain en se vouant chacune à leur tour, à travers la configuration anthropoïde de leurs récits, à un rôle d'édification ou de confort. Comme si la grande machinerie du récit social œuvrait de façon cyclique à se fabriquer de nouveaux instruments de médiation en utilisant les mêmes moules. Des formes culturelles tout à fait malléables migrent ainsi en traversant diverses configurations textuelles et différents médias accompagnant l'évolution des collectivités humaines, trouvant et s'inventant à chaque fois leur public<sup>11</sup>. Elles

<sup>9</sup> On peut faire l'hypothèse que la montée tangible de l'idéologie de “l'insécurité” dans la sphère publique est en relation avec cette excroissance de la case fictionnelle policière dans les grilles de programmation de la télévision française.

<sup>10</sup> Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les éditions de minuit, 1991.

<sup>11</sup> Oscar Steimberg a décrit de façon éclairante ces transferts transgénériques et transmédiatiques. Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los generos populares*, Buenos Aires, Colección del círculo, Atuel, 1998.

déployaient une encyclopédie ouverte à tous dans les pages desquelles chaque public vient à tour de rôle puiser de nouvelles ressources interprétatives<sup>12</sup>. On peut certainement, comme le propose Jean-Marie Schaeffer<sup>13</sup>, substituer à la mécanique sommaire de la *catharsis* à laquelle se trouve trop souvent réduit ce phénomène, un processus plus complexe de distanciation et désidentification permettant au téléspectateur d'appréhender les places respectives et les frontières entre son moi et la réalité<sup>14</sup>.

À travers ces visées programmatiques, le média télévisuel semble avoir renoncé en partie à socialiser le comique et le tragique en vue de fins transcendantes et paraît plutôt s'épuiser à faire partager un destin quotidien et un itinéraire individuel à travers ce processus d'osmose ; illustrant par là une nouvelle maxime pragmatique ; "quand montrer c'est faire !". À travers ces nouveaux circuits romanesques, la vie privée et l'accomplissement individuel ont pris manifestement l'ascendant sur les itinéraires héroïques. Comme si, dans nos sociétés, cette gestion de la vie quotidienne représentait l'épreuve qualifiante suprême et l'exhibition du citoyen lambda la nouvelle figure du héros. Aujourd'hui, ce procédé d'empathie semble l'emporter au détriment de la valeur éducatrice et de la résolution de quêtes transcendantes. Ce trait confirme la tendance propre à la télévision à s'afficher avant tout comme un "terminal relationnel"<sup>15</sup> et un prolongement de notre monde — trait paradoxal qui participe à brouiller le postulat ou le *pensum*, c'est selon, fondateur du genre fictionnel présupposant une suspension du rapport au monde réel. Forte de sa temporalité médiatique, basée sur un voisinage continu avec son usager, la télévision a sans doute mieux négocié cet *Anschluss* de la sphère privée<sup>16</sup> que le cinéma dont la fréquentation est plutôt vécue sous le régime de la "brève rencontre"<sup>17</sup>. Ce sont bien ici la composante médiagénique du terminal télévisuel et son contexte situationnel qui priment ; une sérialisation et un temps partagé fondés sur une cohabitation structurelle entre public et programmes et peut-être dans l'esprit des programmeurs, l'utopie de pouvoir déboucher sur une osmose des deux<sup>18</sup>. A *contrario* face à ce spectateur prisonnier des grilles de programmation, celui du

<sup>12</sup> Sonia Livingstone en a fait la démonstration pour les soap opéras et Dominique Pasquier pour les "séries collèges". Sonia Livingstone, *Making sense of television. The psychology of audience interpretation*, Routledge, London & New York, 1998. Dominique Pasquier, *La culture des sentiments, l'expérience télévisuelle des adolescents*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999.

<sup>13</sup> Jean-Marie Schaeffer, ouvrage cité, p. 325.

<sup>14</sup> Reformulation qui n'est pas sans évoquer la notion d'espace ou d'objet "transitionnel" développé par Winnicott. Donald. W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>15</sup> Pierre Chambat & Alain Ehrenberg, "Télévision : retour à une sociologie de l'objet", *Espaces et sociétés*, n° 50, 1987.

<sup>16</sup> Cette tendance traverse les grilles de programmation de la télévision française et, entre autres, la nébuleuse des émissions de parole. Depuis la disparition des reality shows, au débat citoyen portant sur la chose publique a succédé un nouveau type de débat axé sur la sphère intime et la parole profane. Ces spectacles de la parole se présentent eux aussi comme des espaces privilégiés d'exposition et d'approvisionnement de l'intimité de nos contemporains. Jean-Claude Soulages, "Paroles de consommateurs ou images de citoyens ? Les mutations du talk-show 1981-2001." Guillaume. Soulez (Ss dir.) *Téléparoles. Recherches sur la parole à la télévision*, collection "La télévision en actes", Paris, INA-L'Harmattan, 2002.

<sup>17</sup> Même si cette centration thématique est présente dans un certain cinéma français contemporain qui, de ce point de vue, parachève ce procédé de symétrisation ; les personnages vus sur l'écran représentant les clones parfaits de ceux qui les contemplent de la salle.

<sup>18</sup> *Loft story* représente à cet égard une réussite totale. Faisant fi de cette médiation que propose le décrochage fictionnel s'y est opéré non seulement un aplatissage total de la forme romanesque mais s'y est incarnée l'effigie mimétique de certains de nos contemporains.

cinéma représente plus que jamais un électron libre. Le média télévisuel s'affiche aujourd'hui, à travers l'ensemble de son spectre générique, comme l'opérateur décisif de cette opération de formatage de l'expérience personnelle. Sans doute parce que cette quête de l'agir quotidien et individuel est devenue la préoccupation essentielle des sociétés néomodernes pour lesquelles la question cruciale est devenue celle de pouvoir engendrer des individus et non plus un public, un et homogène.

### Les fictions de l'authentique

La deuxième transformation concerne les formes de restitution de ces récits. Leur mode de filmage prend appui sur un *dispositif énonciatif de monstration* qui s'applique d'ordinaire aux énoncés de réalité (reportages, journaux télévisés, etc.). Je fais référence ici aux trois régimes dominants de l'image animée développés ailleurs<sup>19</sup>. Le plus ancien façonné par le film narratif traditionnel s'établit sur l'addition de scènes préagencées à travers l'enchâssement et la suture de multiples *cadre-scènes* engendrant à lui seul son propre monde diégétique résolument arrimé au pouvoir d'un metteur en scène, géniteur et maître d'un univers clos, arbitrairement scénarisé. Le second s'organise autour de la mise en spectacle du montré et fait alterner l'agencement de *cadres-fenêtres*<sup>20</sup> et de *cadres-fresques* circonscrits à un espace borné et dédié (émissions de paroles, de jeux, de divertissements, retransmissions sportives, etc.). Enfin un régime de monstration qui propose une concaténation de *cadres-parcours* visant la couverture d'une réalité "naturelle" et indépendante (les images d'information ou les directs non préparés). Ces régimes de monstration déterminent à chaque fois une ontologie visuelle spécifique de l'image télévisuelle susceptible de s'appliquer à des univers ou des genres variés. Ces régimes de monstration renvoient à ce que l'on pourrait appeler trivialement des "styles de filmage" qui régissent l'organisation du matériau audiovisuel et prennent en charge la matérialité effective de la représentation.

C'est ce dernier régime qui fait irruption dans les néo-séries. Ces *fictions de l'authentique* illustrent la mort de l'énonciateur filmique assuré et dominant de la fiction classique. Comme si ce nouveau modèle fictionnel cherchait tout à la fois à tuer ses anciens héros mais aussi à briser la pérennité d'un certain type d'énoncé filmique. On peut faire appel ici à la relecture effectuée par Roger Odin<sup>21</sup> du modèle logique du récit développé par Käte Hamburger. De ce point de vue, ces productions vont œuvrer à l'imposition d'un *Je origine réel* au détriment du *Je origine non marqué* attendu dans tout récit fictionnel. Pour ce faire, elles tentent d'inscrire ostensiblement l'origine du Voir au cœur de l'univers profilmique en y propulsant le simulacre de la présence d'un filmeur empirique. Leur mode de filmage semble se dissoudre dans la mise en avant ostentatoire de la prise de vue à travers la persistance de ce regard aléatoire et spontané qui accompagne les héros

<sup>19</sup> Jean-Claude Soulages, *Les mises en scènes visuelles de l'information*, Paris, INA-Nathan, Collection Médias Recherches, 1999.

<sup>20</sup> Jean-Claude Soulages "Le formatage du regard" in René Gardies & Marie-Claude Taranger (Ss dir.) Actes du colloque *Télévision : questions de formes*.

<sup>21</sup> Roger Odin, "Film documentaire, lecture documentaristante", *Cinéma et réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984.

et balaye leur univers. Cette hégémonie du cadre-parcours (introduit par Steven Bochco le premier dans la série *New York Police Blues*) dote la narration d'un caractère d'imprévisibilité qui rejaillit sur le jeu même des personnages<sup>22</sup>. Ce régime scopique prend appui sur le détournement systématique du filmage standard du film narratif, tout à fait manifeste dans la mutation de certains procédés ; l'éclatement ritualisé des champs / contrechamps, la multiplication des faux raccords, les travellings sans objets, les recadrages incessants, etc. Ce style tend à se calquer sur la dynamique visuelle des images de reportages qui eux relatent (pour de vrai) un épisode événementiel prélevé sur une réalité liée à son espace "naturel" (non agencé) à laquelle l'opération de filmage demeure asservie par une contiguïté ontologique. Cette importation d'effets de réel — qui s'accompagne d'un processus évident de conformation esthétique — contamine ce type de productions en venant contrebalancer voire ringardiser l'inertie du cadre-scène caractéristique du régime fictionnel dominant. Le privilège accordé à la " scène " metzienne par la fiction télévisuelle stigmatisé par Jean Bianchi<sup>23</sup> et Jean Mottet<sup>24</sup> impose un arrimage assuré (et souvent totalitaire) du téléspectateur à la narration fictionnelle. On perçoit bien alors la fonction esthético-ontologique de ces images déliées de la pesanteur du sol et du socle pesant des tournages classiques qui brisent l'immobilité transparente du cadre-scène. Les déplacements de caméra s'y transforment pour devenir de véritables coups de forces énonciatifs libérés de l'hégémonie perspectiviste de la représentation cinématographique traditionnelle. En jouant sur l'incertain et l'imprévu et en quittant les rails posés par l'énonciation filmique classique, la prise de vue oscille en permanence entre le mode de tournage impromptu du *live* et le style hâtif des reportages télévisés. La multiplication de ces procédés d'énonciation énoncée prend à contre-pied la transparence convenue et la suture filmique héritées d'un certain cinéma. Renforcée par la systématisme de la focalisation externe, si ce n'est zéro, typique de la construction de ces récits, cette mécanique scopique concourt à désarrimer le récit filmique de l'univers diégétique en le dotant d'une apparence d'autonomie et d'authenticité. En jouant sur ce basculement ontologique, elle parvient à opérer un déplacement effectif de l'attitude spectatorielle du moi fictionnel classique. En refusant de tenir constamment son spectateur par la main, elle renvoie le destinataire visuel à un statut (brechtien) de quasi-voyeur.

Pour conclure, on peut une fois de plus souligner la puissance infinie de déclinaison des formes textuelles et culturelles qui caractérise la télévision. Déclinaison qui se nourrit de ce phénomène permanent d'anthropophagie et de métissage transmédiatique et transgénérique qui vient ici remodeler le visage de la fiction. Loin des demi-dieux de certaines séries, ces nouveaux héros refusent toute distance avec l'humaine condition. Leurs géniteurs aplatissent la fiction romanesque en choisissant " la transfiguration du banal " pour paraphraser Arthur Danto. Cette abolition délibérée de la distance fictionnelle, la coïncidence entre le

<sup>22</sup> Le jeu des acteurs de *NYPB* sortis tout droit de l'*Actor's Studio* est en complète synergie avec ces modes de tournage (laborieusement imité dans les fictions françaises, *La Crim* est exemplaire à cet égard).

<sup>23</sup> Jean Bianchi, "Les registres de la téléculture", *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 16, Paris, INA/La documentation française, 1987.

<sup>24</sup> Jean Mottet, "L'espace-temps de la télévision : le cas du soap-opéra", *Quaderni* n°9, Presses de la Sorbonne, 1989.



monde imaginé et le monde réel nous renvoient à cette dynamique d'empathie à travers laquelle la télévision va sans cesse à la rencontre de son public pour le toucher mais aussi de plus en plus pour le mettre en scène. En cela, cette configuration est foncièrement néomoderniste puisqu'elle ne prend plus en compte ni les masses ni le peuple à travers des schémas héroïques et totalisants, mais s'adresse à la figure incarnée de l'individu contemporain. Elle dérive non plus de la société de surveillance et de contrôle accouchant de la modernité, mais d'une société de l'information et du désir assujettie à un dispositif de mise en visibilité, d'exposition et de formatage de l'expérience sociale réduite désormais à la somme des expériences individuelles. Il est évident que le terminal télévisuel ne représente que l'une des composantes de cette tendance tout à fait manifeste de nos sociétés qui ont substitué au démocratisme autoritaire de l'âge moderne, "une société de responsabilité de soi"<sup>25</sup>. Les récits de la modernité s'étant évertués à configurer le continent de la socialité collective, la télévision apparaît aujourd'hui comme l'industrie culturelle la plus opératoire pour formater le dernier continent vierge, celui de l'intimité et de la personne humaine. Phénomène que soulignait déjà Norbert Elias lorsqu'il constatait que "l'établissement de la domination d'une nouvelle forme d'organisation humaine, plus étendue et plus complexe, va toujours de pair avec une nouvelle poussée et un nouveau mode d'individualisation"<sup>26</sup>. Mais ici ce ne sont plus les "manières de cours", qui servent de modèles, mais le compagnonnage familial de ces créatures clonées qui peuplent désormais le petit écran. Ainsi instrumentalisée, la fiction télévisuelle en délaissant ces "moteurs ontologiques" incarnés par les anciens héros s'offre sous nos yeux comme un gigantesque libre-service où les publics déambulent à la recherche de leurs propres reflets.

### Bibliographie

- Benassi Stéphane, *Séries et feuilletons T.V, pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, éditions du Céfal, 2000.
- Bianchi Jean, "Les registres de la téléculture", *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 16, Paris, INA/La documentation française, 1987.
- Chalvon-Demarsay Sabine, *Mille scénarios, Une enquête sur l'imaginaire en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.
- Chambat Pierre & Ehrenberg Alain, "Télévision : retour à une sociologie de l'objet", *Espaces et sociétés*, n° 50, 1987.
- Ehrenberg Alain, *L'individu incertain*, Collection pluriel, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
- Elias Norbert, *La société des individus*, Paris, Agora, Pocket, 1987.
- Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les éditions de minuit, 1991.
- Livingstone Sonia, *Making sense of television. The psychology of audience interpretation*, Routledge, London & New York, 1998.
- Mottet Jean, "L'espace-temps de la télévision : le cas du soap-opéra", *Quaderni* n°9, Presses de la Sorbonne, 1989.

<sup>25</sup> Alain Ehrenberg, *L'individu incertain*, Collection pluriel, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 24.

<sup>26</sup> Norbert Elias, *La société des individus*, Paris, Agora, Pocket, 1987, p. 222.

Odin Roger, “Film documentaire, lecture documentarissante”, *Cinémas et réalités*, CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1984.

Pasquier Dominique, *La culture des sentiments, l'expérience télévisuelle des adolescents*, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1999.

Pavel Thomas, *L'univers de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, 1986.

Schaeffer Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, éditions du Seuil, 1999.

Soulages Jean-Claude, “Paroles de consommateurs ou images de citoyens ? Les mutations du talk-show 1981-2001”. Guillaume. Soulez (Ss dir.) *Téléparoles. Recherches sur la parole à la télévision*, collection "La télévision en actes", Paris, INA-L'Harmattan, 2002.

— “ Le formatage du regard ” in René Gardies & Marie-Claude Taranger (Ss dir.) *Actes du colloque Télévision : questions de formes*.

— *Les mises en scènes visuelles de l'information*, Paris, INA-Nathan, Collection Médias Recherches, 1999.

Steimberg Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los generos populares*, Buenos Aires, Colecon del circulo, Atuel, 1998.

Winnicott Donald. W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.