



HAL
open science

Le Hasard en Conserve: l'aléa dans les séries télévisées

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

| Adrienne Boutang. Le Hasard en Conserve: l'aléa dans les séries télévisées. 2014. hal-03478743

HAL Id: hal-03478743

<https://hal.science/hal-03478743v1>

Submitted on 14 Dec 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.

Le hasard en conserve – Aléa et séries télévisées

Adrienne Boutang

L'appréciation des séries télévisées américaines récentes est souvent allée de pair avec l'admiration de deux capacités fondamentales chez leurs créateurs : la maîtrise jusqu'au moindre détail, et l'ampleur de vues permettant l'élaboration d'un arc narratif homogène. Les grandes réussites sérielles ont été rapprochées des sommes romanesques du 19^e siècle, par opposition à des procédés jugés archaïques : la disjonction fragmentaire des formes moins ambitieuses, ou encore les improbables rebondissements des *soap operas*. Cette étude se propose à l'inverse d'étudier, au cœur des séries américaines, les espaces ménagés précisément au dérapage, au hasard et à l'aléa, interférences fugitives entre les univers diégétiques autonomes et le monde réel. Suivant un parcours lui-même méandreux et aléatoire, on examinera les irruptions de « réel » traversant l'univers homogène de la fiction, les courbes asymptotiques reliant le temps des spectateurs à celui des séries, et l'organisation du hasard dans l'écriture.

L'imprévu surgissant

Commençons par le « punctum » des séries télévisées, les cas où le monde réel vient envahir par ricochet des univers diégétiques clos. Les interférences entre univers réel et univers fictif sont plus complexes à intégrer dans l'univers des séries télévisées, en raison de leur déploiement dans le temps¹. La construction d'un univers sériel présuppose, sur le long terme, une forme minimale de cohérence et de continuité. Il est loin, le temps où Samantha, dans *Ma Sorcière bien aimée* pouvait continuer à servir avec placidité son dîner à son mari alors que l'interprète dudit mari avait été remplacé, en l'espace d'un épisode, par un autre acteur. Et les spectateurs des « nouvelles séries » ont toutes les chances d'être moins indulgents que les *fans* de *Dallas*, acceptant la résurrection d'un personnage (Bobby, dont l'interprète avait quitté la série à la saison 7, avant de revenir en saison 9) que les scénaristes avaient fait mourir dans la saison précédente, sans compter la laborieuse invention rétrospective de la « saison-

¹ Voir J.-P. Esquenazi, *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?* Paris, Armand Collin, 2010.

cauchemar² ». Les scénaristes sont sommés selon les genres et les univers fictifs de trouver des alternatives permettant d'intégrer de manière vraisemblable dans les fictions les surgissements du réel. Cela introduit des fractures dans l'univers fictionnel, dont les œuvres portent plus nettement la béance, et qui nécessitent des soudures façonnant les narrations. Ce qui est en jeu ici, c'est la manière dont un univers fictionnel se reconfigure, s'autorise ou non à rappeler au spectateur sa propre artificialité. Les scénaristes des épisodes de sitcoms ont rivalisé d'inventivité pour maintenir une façade de stabilité et de cohérence, en obtenant parfois leurs effets les plus réussis : l'extinction de voix de l'actrice jouant Lily dans *How I met Your Mother*, entraîna, par exemple, l'idée des « dialogues » télépathiques.

Le monde fictif est menacé plus durablement par des événements de plus long terme – morts, départs, accidents divers... Citons la mort de l'acteur principal dans *Spartacus* au bout d'une saison, ou, autre cauchemar des scénaristes, les grossesses des actrices, l'altération du corps réel risquant d'être en porte-à-faux avec l'évolution du personnage. Le degré de classicisme d'une série et d'un univers fictionnel se mesure souvent à l'usage qui est fait de cet (heureux) événement imprévu – masqué, intégré, ou réflexivement détourné. Barbara Laborde et Laurent Jullier qualifient joliment de « temps suspendu » la période de la grossesse de l'actrice principale dans *Grey's Anatomy*³. Le genre du sitcom permet davantage de prise de libertés face à ce surgissement du corps réel. Dans *Friends*, la grossesse de Lisa Kudrow (Phoebe) fut intégrée au scénario, affectant assez peu l'arc général du récit. (*The one with Phoebe's Uterus*, saison 4, épisode 11). Une décennie plus tard, *How I met your Mother* utilisera de façon beaucoup plus réflexive la grossesse de l'interprète de Lily. Les scénaristes élaborèrent, non une intrigue *ad hoc*, mais une série de clins d'œil sophistiqués faisant tenir à l'actrice (au personnage ?) des objets toujours plus larges devant son ventre (*The Possimpible*, saison 4, épisode 14), s'empiffrer de hotdogs puis exhiber son ventre *supposément* gonflé par cet accès de boulimie, mais *en réalité* évidemment causé par sa grossesse. Avant de la faire temporairement disparaître sans plus de cérémonie – « Et un jour Lily est partie et on ne l'a plus revue pendant des mois », sans tenter le moins du monde de justifier, à coup d'inventions téléphonées, la béance laissée par son absence.

² Bobby était censé être décédé dans la saison 8. Mais les producteurs décidant de réintégrer l'acteur, les scénaristes établirent rétrospectivement que toute la saison 8 n'avait été qu'un mauvais rêve de la femme de Bobby...

³ *Grey's Anatomy, Du coeur au care*, PUF, 2012.

Ce genre de désinvolture en dit long sur le rapport de connivence réflexive instauré entre public et scénaristes, par dessus la tête des personnages. Aussi audacieux sera le choix de la série *The L Word*, qui fit, dans la saison 2, de la grossesse d'une comédienne un pivot narratif, intégrant la transformation progressive de son corps dans plusieurs situations fictives – occasion de scruter de près un corps dont on peut suivre l'évolution « réelle » d'un épisode à l'autre. Ici encore, ce choix ponctuel reflète de manière programmatique l'ambition de la série : un réalisme de l'intime.

L'imprévu provoqué

Qu'en est-il de l'imprévu qu'on convoque, voire qu'on provoque, comme une bouffée d'oxygène ? Le recours aux « *cameos* » appartient à cette logique, une « *persona* » réelle de star ou de personnalité faisant irruption dans un décor familier – même un bref instant, comme Robin Williams dans *Friends* (saison 3, épisode 24). Possible au cinéma, il prend tout son sens comme irruption au cœur d'un univers sériel régulier et répétitif, qu'il perturbe et travaille de manière bien plus fondamentale. Il en va de même pour les épisodes – événements, ou « *specials* », programmés à l'occasion d'un rituel collectif (Thanksgiving, rencontre sportive...), qui viennent briser la routine de la série, notamment les épisodes exceptionnellement diffusés en direct. Ces derniers font se rejoindre des temporalités différentes, comme, à leur manière, le défi temporel frénétique de *24 Heures Chrono* ou les performances musicales filmées en continu dans *Treme*. Mais en faisant coïncider le temps des spectateurs⁴, rassemblés autour d'une diffusion de la série dans une case horaire déterminée (un « rendez-vous »), celui de l'enregistrement et celui de la fiction, les épisodes *live* réactivent ponctuellement un type de diffusion qui est l'ancêtre de la sérialité télévisée, et surtout du sitcom.

Dans *Urgences*, l'irruption d'un épisode en direct (cf. l'épisode 1 de la saison 4 d'*Ambush*, en fait *deux* directs, pour s'adapter aux fuseaux horaires de la côte ouest et de la côte est) ne mit pas en péril l'univers fictionnel. Exception faite de l'adresse potache de George Clooney à la caméra de surveillance en début d'épisode, le direct ne fit qu'ajouter un degré au sentiment de nervosité survoltée de la série, évoquant les débordements hystériques des docu-fictions – panoramas filés, caméra nerveuse, mouvements de

⁴ J.-P. Esquenazi, *op. cit.*

groupe incontrôlables semblant sans cesse sur le point de basculer vers le chaos, bien que méticuleusement chorégraphiés.

Les expériences de tournage/diffusion de sitcoms en direct, et devant un public, sont plus intéressantes. En effet, le sitcom s'est constitué en se dégageant progressivement de ses ancêtres immédiats : le *live show* et le *stand up*, passant d'une logique fragmentaire (succession de gags disjoints) à une logique narrative, d'un humour conjoncturel reliant directement interprète et public à un comique de situation indépendant du contexte⁵. La « possibilité du direct » va se concrétiser de nouveau fugitivement, réactivant une logique de la performance, donc « la possibilité que quelque chose se passe mal » et produisant des effets différents selon le type de régime narratif où elle s'insère⁶. Dans les sitcoms « classiques », comme dans l'épisode en direct de *Will and Grace*, (*Alive and Schticking*, saison 8, épisode 1), l'écart entre la possibilité du déraillement et le fonctionnement classique du sitcom est par définition irrésorbable. Les deux comédiens, déstabilisés par ce dispositif inédit, pris de fou rire à l'énoncé de leurs propres répliques, doivent s'interrompre, se cacher derrière un accessoire. Le plaisir naît ici de la transgression, du déchirement fugace, exceptionnel, du voile entre univers fictif et univers réel ; poursuivi trop longtemps, il risquerait de faire exploser l'univers fictionnel.

L'incorporation au second degré des risques du direct est constitutive de sitcoms plus récents et surtout plus réflexifs, comme *30 Rock*, construit en hommage au *Saturday Night Live*, sur un rythme haletant où gags et situations s'enchaînent. Cependant, l'épisode en direct de *30 Rock* – étrange ratage – marqua justement l'écart entre le *live show* et les sitcoms récents, reposant sur des performances d'acteurs différentes, organisées et magnifiées par un montage efficace⁷. L'héritage du *live show* est ailleurs : dans la réflexivité, le mépris pour les narrations au long cours, les adresses directes à la caméra, et la confusion volontaire entre interprète et personnage – qu'on retrouve dans *The Larry Sanders Show*, *Curb your Enthusiasm*, et *Louie*⁸. La bouffée d'air frais introduite dans l'univers rigide de la forme sérielle naîtra, plutôt que du spectre du direct, du

⁵ L. Williamson, « Challenging sitcom conventions: from the *Larry Sanders Show* to *The Comeback* », in M. Leverette, B.L. Ott, C.L. Buckley, *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, Routledge, 2008 ; B. Mills, *The Sitcom*, Edinburgh University Press, 2009.

⁶ Voir respectivement J. Bourdon, « Live television is still alive: on television as an unfulfilled promise », *Media Culture Society*, sept. 2000, vol. 22, cité par B. Mills.

⁷ S. Hampton, « *30 Rock* Live: A Funny Reminder of Why Sitcoms Aren't Shot Live Anymore », *The Atlantic*, 27/04/2012.

⁸ B. Mills, *op.cit.*

déploiement corporel des acteurs libres d'improviser dans un contexte (tournages en extérieur) et un dispositif (dialogues non écrits) moins contrôlés, permettant des surgissements imprévus – évoquant d'autres formes télévisuelles, pastichées ou parodiées : le docu-fiction, et la télé réalité⁹.

L'improvisation

Les séries sont théoriquement le lieu idéal pour explorer l'improvisation, avec leurs acteurs connaissant leurs rôles sur le bout des doigts, et qu'il est possible de laisser en roues libres. Si, en général, les impératifs pratiques des tournages conduisent de facto à éviter l'improvisation – il faut aller vite, et la maîtrise parfaite des acteurs leur permet au contraire de fonctionner selon une routine standardisée et efficace –, il arrive aussi qu'il soit permis aux comédiens, ponctuellement ou plus systématiquement, de « jouer autour » de leur rôle, à l'échelle d'une séquence ou plus brièvement, seuls ou en groupe. Ponctuellement, certaines séries, comme *The L Word*, accordent à leurs interprètes, parallèlement à des scènes plus calibrées, des espaces de débordement, souvent des scènes de groupes où les comédiennes sont laissées libres d'improviser à partir d'un canevas de base. Aisément repérables, ces trouées d'improvisation modifient en profondeur l'implication du spectateur dans la fiction. Des panoramiques parcourent l'espace à toute allure, comme pour ne rien perdre des échanges entre interprètes libérées pour un temps des pesants champs /contrechamps qui scandent habituellement la dramaturgie de *soaps*. Aux cadres étriés des décors se substitue une caméra mobile, décentrée, manquant parfois les personnages qui vont trop vite pour elle. Les dialogues évoluent vers des réactions spontanées, désordonnées, proches d'une conversation privée, d'un échange intime, alternant avec les passages plus lisses et *soap opéra* de la série. *Curb Your Enthusiasm* utilise plus systématiquement improvisations et tournage en extérieur, brefs relâchements à l'intérieur de l'enchaînement inexorable des épisodes, permettant à Larry David de déployer ses talents comiques, dans un contexte plus aléatoire susceptible de perturber le déroulement du sitcom¹⁰.

N'importe où hors de la « comfort zone » : détours et temps morts

⁹ L. Williamson, *op.cit.*

¹⁰ Mills, *op. cit.*

Certaines œuvres récentes ont mimé le surgissement du hasard dans la narration même, travaillant le détour, la digression capricieuse. Ainsi des étranges épisodes-digressifs (« *departure episodes* ») donnant le sentiment troublant d'un déraillement, d'un basculement au sein de la sérialité. Outre les échappées de *Mad Men* (saison 2, épisode 11, *Jet Set*), sortant Don Draper de son éternel New York, se dégagent deux étranges digressions claustrophobiques, le terrifiant *That's my Dog* (saison 4, épisode 5) de *Six Feet Under*, parenthèse cauchemardesque abandonnant la structure en alternance habituelle du récit choral pour suivre un seul personnage kidnappé par un fou ; et dans *Breaking Bad*, l'étrange « *The Fly* » (saison 3, épisode 10), enserrant ses personnages dans un huis clos étouffant. Mal reçus, ces épisodes ont parfois été vus comme des retours en arrière, faisant basculer des narrations maîtrisées dans l'apparente disjonction arbitraire des *cliffhangers* de *24 Heures* ou *Lost*. Des séries récentes se sont détachées plus systématiquement de la narration maîtrisée des grandes séries « évolutives » (Esquenazi), substituant au ciselage délicat des arcs narratifs une écriture plus informe, moins évidemment vectorisée. Ainsi *Louie*, qui suit les caprices imprévisibles de son créateur/interprète irascible, faisant du dérapage sa substance, et de l'aléa (« la logique "carverienne" de la rencontre ¹¹») son principe intermittent, (saison 1, épisode 9, *Bully*). Dans *Girls*, liberté rythmique et systématisation de l'aléa constituent la substance même d'une écriture atypique.

Girls n'évoque ni la narration virtuose des séries fleuves, ni l'écriture brillante des sitcoms ; la série a importé à la télévision l'écriture et le rythme nonchalants du cinéma « indé » américain. Non le fonctionnement « proto sériel » du récit polyphonique à la Robert Altman, avec sa prolifération d'intrigues et son foisonnement de personnages. Mais plutôt les temps morts à la Jim Jarmusch, les récits à la *Slacker* (Richard Linklater, 1991) entièrement conçus sur le principe de la rencontre aléatoire, passant d'un personnage à l'autre en un circuit apparemment arbitraire épousant les parcours imprévisibles d'individus désaxés. Les personnages se rencontrent et se croisent, au lieu de se retrouver dans un lieu fixe (l'éternel bar des sitcoms classiques), les événements s'enchaînent selon un fil aléatoire, souvent interrompu au gré des « expériences » de l'héroïne, l'étrange *cliffhanger* de la fin de la saison 1 constituant un hapax exploité ensuite de manière inédite.

¹¹ Raphaël Nieuwjaer, « Louie sur un plateau », Revue *Débordements*, 2012.

Là où le format court impose a priori son rythme, obligeant à l'efficacité narrative, *Girls* use d'une cadence irrégulière, épousant l'existence nonchalante de Hannah. Loin de la cadence métronomique de *Friends* et *30 Rock*, qui s'arrêtent net dès que l'objectif dramatique/informatif/comique a été atteint, les scènes se prolongent au-delà du coup de théâtre et de la *punchline*, prenant le temps de montrer et pas seulement d'évoquer, d'étirer les dialogues inconsidérément, de faire ressentir l'effondrement, de faire glisser d'une tonalité à l'autre. Quand Jessa arrive dévastée chez Hanna, on attendrait une ellipse, mais la conversation se prolonge dans un bain, et évolue, du coup de théâtre au quotidien (saison 2, épisode 4). Loin aussi de l'efficacité taiseuse toute classique de *Sur écoute*, *Girls* apprivoise les temps morts, la logorrhée, désapprenant l'efficacité pour s'ouvrir à l'arbitraire. Un épisode (saison 2, épisode 6) s'attarde sur une conversation téléphonique entre Hannah et Marnie entièrement inefficace, formée de ce que les deux amies n'arrivent pas à se dire, utilisant à la place des phrases arbitraires. Les séries ont gagné le droit de parler pour ne rien dire, ou de rester silencieuses.